



SCUOLA NORMALE SUPERIORE

Anno accademico 2010-2011

Tesi di perfezionamento in
Discipline Storico-Artistiche

IL PATRIMONIO CITTADINO
TRA VOCAZIONI STORICHE E ISTANZE DI RINNOVAMENTO.
I MUSEI CIVICI IN PIEMONTE

Candidata
Sara Abram

Relatore
Prof. Massimo Ferretti

Per un profilo dei musei civici piemontesi	7
Parte prima	15
ORIGINI DEI MUSEI CIVICI PIEMONTESE	15
1 LA SOPPRESSIONE DEGLI ENTI RELIGIOSI IN PIEMONTE	21
1.1 La spinta dei prefetti	23
1.2 Colmare le lacune con "preziosi quadretti": acquisizioni della Reale Galleria	30
1.3 La provincia sguarnita	33
1.4 Una galleria comunale "rachitica e insufficiente"	38
APPENDICE	43
1a. Relazione della commissione sotto-prefettizia di Casale Monferato sulle opere presenti nei conventi soppressi.	43
1b. Relazione di Carlo A-Valle sulla presa di possesso del Convento dei Barnabiti ad Alessandria.	44
2 I PRIMI MUSEI PUBBLICI: RACCOLTE EPIGRAFICHE E LAPIDARI	45
2.1 Il Museo Lapidario di Novara	45
2.1.1 «Una specie di museo d'antiche lapidi a comodo de' letterati»	45
2.1.2 L'impegno municipale e la nascita della Società Archeologica	47
2.2 «Un tutto classificato razionalmente e per ordine cronologico»: il Museo Lapidario Bruzza e l'archeologia vercellese	52
2.2.1 L'antiquaria vercellese	52
2.2.2 Luigi Bruzza a Vercelli e il museo lapidario in Sant'Andrea	53
2.2.3 La Commissione Municipale di Archeologia	56
3 LA TUTELA DELLE ANTICHITÀ	61
3.1 Trasformazioni urbane e raccolte archeologiche	62
3.1.1 Scavi e demolizioni	62
3.1.2 Dallo scavo al museo: problemi di giurisdizione	65
3.2 Il Museo di Antichità di Torino: accentrimento dei saperi e dei reperti	68
3.2.1 L'iniziativa regia	68
3.2.2 La Società di Archeologia e Belle Arti e il Museo Civico	70
3.2.3 I reperti del territorio: un difficile decentramento	73
3.3 Alessandria: la dimensione della "provincia" e la nascita del Museo Civico	76
3.3.1 La rete dei cultori di antichità	76
3.3.2 Il Museo Archeologico Provinciale	80
3.3.3 Il trasferimento al Municipio	82
3.4 Resistenze e opportunità: collezioni e musei sul territorio	85
3.4.1 L'impegno vano di un collezionista virtuoso: Asti e la raccolta Maggiore Vergano	85
3.4.2 Aristide Arzano e la Società Tortonese	90
3.4.3 Qualche episodio di segno positivo: Bene Vagienna, Cherasco, Alba, Ivrea	93
APPENDICE	98
3a. La tutela artistica di Aristide Arzano.	98

4	ERUDIZIONE, ISTRUZIONE, FILANTROPIA E MECENATISMO: I DONATORI	101
4.1	L'«avere io sempre cercato, in tutti i modi, di essere utile al mio paese»: il museo del collezionista Camillo Leone	105
4.1.1	L'amicizia di Vittorio Avondo: alle origini di un collezionista	106
4.1.2	L'interesse per la storia vercellese, dalla passione alla tutela	110
4.1.3	La maturazione di una scelta pubblica	113
4.1.4	Due modelli di collezionismo a confronto	115
4.2	Donare al Municipio: anticamera del museo e memoria della storia civica	120
4.2.1	Dalle donazioni regie al pubblico appello: la lunga incubazione del Museo di Casale	120
4.2.2	Lasciti e donazioni al Municipio di Novara	122
4.2.3	L'adesione alla celebrazione del Risorgimento	126
4.3	Donare per creare un museo, tra promozione delle arti e ritratto di una classe borghese: la Pinacoteca Viecha	128
4.3.1	Il testamento del notaio Antonio Maria Viecha	128
4.3.2	L'amore per le belle arti e la memoria della tradizione alessandrina	130
4.3.3	La consistenza della collezione	133
4.3.4	L'avvio della Pinacoteca civica	136
4.4	Donare per perfezionare: le rotte del Museo Civico di Torino	138
4.4.1	Le prime raccolte della "metropoli del nuovo regno"	138
4.4.2	Emanuele Tapparelli d'Azeglio e la conferma artistico-industriale	141
4.4.3	Donatori al setaccio	143
4.4.4	La forza dei donatori: Leone Fontana e la svolta sull'arte antica	145
4.5	Donare per educare: le raccolte scientifiche e di viaggi	147
4.5.1	Collezionismo di etnografia	147
4.5.2	Scienziati ed esploratori: i fratelli Craveri e il Museo di Bra	150
4.5.3	Storia naturale e musei: il ruolo del CAI	153
5	LA CONSERVAZIONE DEI "PATRI MONUMENTI": SCUOLE, SOCIETÀ LOCALI, MUSEI	157
5.1	Varallo: la Società di Conservazione e la Pinacoteca	161
5.1.1	La palestra del Sacro Monte	161
5.1.2	Giulio Arienta e la cultura della conservazione	163
5.1.3	Restauro come rinnovamento vs restauro come conoscenza	167
5.1.4	Lo sviluppo della Pinacoteca e l'ordinamento di Arienta	171
5.2	Un'inedita interpretazione della tutela: il Museo del Pesaggio di Pallanza	174
5.2.1	Per «ritrovar l'armonia smarrita tra gli uomini e le cose»: l'impegno di Antonio Massara	174
5.2.2	Il museo come «tempio del paesaggio vivente»	178
	APPENDICE	183
	5a. Il carteggio tra Antonio Massara e Corrado Ricci.	183
6	MUSEI DI ALTRE GENERAZIONI: MUSEI CIVICI DEL '900	185
6.1	«Istruendo si educa»: Euclide Milano e i musei cuneesi	187
6.1.1	L'educazione popolare	187
6.1.2	Il Museo di Storia e d'Arte di Bra	192
6.1.3	Etnografia e folclore in museo: il Civico di Cuneo	195

6.2	Il museo del territorio	200
6.2.1	Vittorio Viale e il riconoscimento dei musei locali	200
6.2.2	Il lavoro sulla "periferia"	202
6.2.3	Il nuovo assetto della museografia locale	207
7	I MUSEI PIEMONTESI: SINTESI CRONOLOGICA E TIPOLOGICA	213
	Parte seconda	223
	NORMA E FORMA DEI MUSEI CIVICI PIEMONTESI	223
8	LE REGOLE DEL CIVICO	227
8.1	La missione	228
8.1.1	Documentare e tutelare la storia della città	228
8.1.2	«Gli artigiani a studiare non vengono»: arti decorative o arte pura?	231
8.1.3	Promuovere l'arte contemporanea	239
8.2	Il funzionamento	243
8.2.1	L'acquisizione e la cura delle collezioni	243
8.2.2	Uomini e mezzi	246
8.2.3	I destinatari del museo: aperture, pubblico e attrezzature	251
	LE STANZE DEL CIVICO - Tavole	259
	Le raccolte di antichità	261
	Ordinamento delle collezioni e ambienti del museo	265
	Un nuovo ordine	275
	Effimero e permanente	289
9	IL MUSEO E LA PINACOTECA DI ALESSANDRIA	293
9.1	Lo sviluppo della pinacoteca 1858-1875: l'artista conservatore	293
9.2	La ricerca della tradizione artistica alessandrina	300
9.2.1	Gli acquisti	300
9.2.2	Lasciti e donazioni	304
9.3	Il museo di Lorenzo Bordes	308
9.3.1	Bordes, «intelligente e tenace collettore delle antiche bellezze artistiche disperse»	308
9.3.2	L'allestimento del 1903 e lo sguardo a Milano	311
9.3.3	Restauri ed esposizione	317
9.4	«Ho la convinzione di avere compiuto con coscienza un sacrosanto dovere di artista»: il riordino di Ettore Filippelli	323
9.4.1	Il riordino di un artista per un artista: la "Sala Migliara"	323
9.4.2	La promozione delle collezioni	325
9.4.3	Un amaro abbandono	328
9.5	Luigi Madaro, il direttore bibliofilo.	330
9.6	Ordinamento e ordine: il museo del ventennio e la direzione di Arturo Mensi.	334

APPENDICE	341
9a. Progetto di ampliamento della Pinacoteca e della Biblioteca di Alessandria nel 1874.	341
9b. Capitolato per l'esecuzione di due vetrine per il Museo Civico di Alessandria, 1891.	343
9c. Relazione sul restauro dei corali di Santa Croce di Bosco Marengo, 1896.	345
9d. Relazione dei lavori di riordino di Ettore Filippelli, 1911	348
9e. Il programma di Luigi Madaro, 1925	350
9f. Relazione sul riordino della Pinacoteca e Museo di Alessandria nel 1932-1933.	352
 10 VERCELLI: ISTITUTO DI BELLE ARTI E MUSEO LEONE	 355
10.1 L'Istituto di Belle Arti: la vocazione didattica e conservativa	355
10.1.1 Le origini dell'Istituto	355
10.1.2 La nascita della "Pinacoteca Patria"	357
10.1.3 La salvaguardia delle testimonianze storico-artistiche	360
10.1.4 La stagione degli strappi: i fratelli Steffanoni a Vercelli	362
10.1.5 Il consolidamento dei rapporti istituzionali con gli uffici di tutela	366
10.2 Verso una fisionomia di museo: l'eredità Leone e il rinnovamento della Pinacoteca	372
10.2.1 L'allestimento e l'organizzazione della sede museale	372
10.2.2 L'ordinamento delle collezioni e la conservazione dei dipinti	376
10.3 Vittorio Viale e i musei vercellesi	380
10.3.1 Una «intelligenza ed alacrità veramente notevole»: Viale al Museo Leone	380
10.3.2 Un nuovo e razionale ordinamento	384
10.3.3 Una mostra per uno dei musei «più moderni come ordinamento museografico»	387
 APPENDICE	 392
10a. Il primo progetto per l'ampliamento e il rinnovamento dei locali del Museo Leone, 1909	392
10b. Il secondo progetto per l'ampliamento dei locali del Museo Leone, 1909	393
10c. Il progetto definitivo per l'ampliamento dei locali del Museo Leone, 1910	394
10d. L'inchiesta sull'uso del riscaldamento nei musei italiani	395
10e. Il progetto di massima di Vittorio Viale e Augusto Cavallari Murat, 1938	397
10f. Relazione di Vittorio Viale sulla risistemazione del Museo Leone, 1945	399
 FONTI E BIBLIOGRAFIA	 403

Per un profilo dei musei civici piemontesi

Il tema del museo civico e la variante piemontese

Spesso le riflessioni sulla nascita e lo sviluppo dei musei locali si sono adagiate sul tema dell'identità e dell'orgoglio civico di matrice risorgimentale. Sintesi anche recenti faticano a far rientrare sotto quest'unico (e talvolta generico) cappello la variegata e folta galassia degli istituti municipali, dovendo ricorrere a categorie maggiormente diversificate. Del resto già le interpretazioni più pionieristiche, tuttora di riferimento, hanno voluto eludere le semplificazioni e ancorare il tema dei musei civici a una lettura composita¹. Accanto alla messa a fuoco dei presupposti costitutivi, sono giunte le riflessioni sulle modalità di crescita di questi istituti, sulle personalità che li hanno plasmati nel tempo, sulle scelte e i comportamenti assunti, fino a fare della scena municipale un osservatorio particolare per la fortuna del patrimonio artistico locale². Oltre a queste considerazioni, a indirizzare questo studio hanno contribuito anche indicazioni storiografiche recenti, che hanno confermato la necessità di indagare con prospettiva trasversale la storia del patrimonio culturale, una «terra di mezzo» da assumere nella sua entità di processo più che di dato contingente e attuando il più possibile eventuali «rigidità disciplinari»³. Il museo, e ancor di più il museo civico nella sua congenita variabilità, sembra rispondere in pieno a questi requisiti.

I tentativi di aggiornamento della museografia locale hanno rischiato negli ultimi due decenni assestamenti rischiosi: la risposta delle amministrazioni a più o meno intese strategie di promozione territoriale non sempre riesce a elaborare soluzioni di ordinamento e allestimento adeguatamente differenziate⁴.

Una ripresa aggiornata dei primi passi della tutela nei territori delle province, una lettura critica dei momenti e dei "monumenti" che hanno segnato la crescita (o la paralisi) delle collezioni civiche, l'emergere di momenti di spinta verso la difesa e la riabilitazione del territorio, o ancora il

¹ Tuttora di riferimento i testi pubblicati nella collana «Capire l'Italia» del Touring Club Italiano tra 1979 e 1980, in particolare: A. Buzzoni, M. Ferretti, *Musei*, in *Capire l'Italia. Il patrimonio storico-artistico*, Milano 1979, pp. 112-131; A. Emiliani, *Il museo, laboratorio della storia*, in *Capire l'Italia. I musei*, Milano 1980, pp. 19-45; M. Ferretti, *La forma del museo*, ibidem, pp. 46-80; A. Buzzoni, *Musei dell'Ottocento*, ibidem, pp. 155-198. A questi si aggiunga A. Emiliani, *I materiali e le istituzioni*, in *Storia dell'arte italiana Einaudi*, parte I, vol. I, Torino 1979, pp. 99-162. Tra i volumi recenti dedicati al museo italiano, si veda per esempio M. C. Mazzi, *In viaggio con le muse. Spazi e modelli del museo*, Firenze 2005.

² Si segnala per esempio M. Ferretti, *In piazza e in museo. Intorno alla Madonna del Begarelli*, in E. Pagella (a cura di), *Le raccolte d'arte del Museo Civico di Modena*, Modena 1992, pp. 11-44, sul ruolo del museo nel legittimare il valore e il significato delle testimonianze artistiche.

³ R. Balzani, *Collezioni, musei, identità fra XVIII e XIX secolo*, Bologna 2007.

⁴ La necessità di ricostruire e documentare la storia delle collezioni nell'ottica di ridefinire scopi e potenzialità dei musei, compresa la messa a fuoco i piani comunicativi specifici, ha guidato per esempio questa rassegna di casi: F. Lenzi, A. Zifferero (a cura di), *Archeologia del museo. I caratteri originali del museo e la sua documentazione storica fra conservazione e comunicazione*, atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 5-6 aprile 2002), Bologna 2004. Nello stesso volume, Anna Maria Visser offre un panorama di massima e qualche riflessione sul civico degli ultimi anni: A. M. Visser Travagli, *Il museo civico: attualità di un modello superato*, ibidem, pp. 50-58.

ruolo dei soggetti privati nella vita culturale cittadina sono elementi che per il Piemonte ancora non avevano avuto tentativi di confronto e verifica. Il terreno di studio presentava però da tempo ampie zone di bonifica, dovute in particolare alla fortunata stagione di studi territoriali degli anni '70 e '80 del secolo scorso⁵. Le indagini condotte su Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica di Torino, hanno inoltre restituito un punto di riferimento sostanziale e il principale momento di contatto e di scambio tra le iniziative piemontesi e il panorama nazionale e internazionale⁶.

La scelta di circoscrivere territorialmente l'indagine agli attuali confini del Piemonte trova le proprie ragioni nei caratteri di omogeneità storica e culturale. Se si considera la fisionomia degli stati pre-unitari, che possono a ragione essere presi come riferimento per un'analisi comparativa sul tema del museo civico a livello nazionale⁷, nel caso del Regno di Sardegna non è difficile riconoscere aree contraddistinte da una specifica autonomia: la Sardegna (tradizionalmente indipendentista), l'ex Repubblica ligure (entrata a far parte del Regno di Sardegna solo con il Congresso di Vienna) e la Valle d'Aosta (d'impronta marcatamente transfrontaliera). Il resto del territorio sabaudo condivideva invece pratiche di gestione politica, culturale e amministrativa fin dai primi decenni del '700, pur senza venir meno l'influsso di specifiche aree di influenza da parte dei territori confinanti: ciò vale in particolare per Novara (in scambio costante con Milano e l'ambito lombardo) e per i riferimenti liguri vivi nelle province meridionali (Alessandria e Cuneo)⁸.

Nella seconda metà dell'ottocento il tema dell'identità culturale delle comunità urbane era al centro non solo del dibattito legato alla costruzione di un senso di appartenenza allo stato nazionale, ma rivestiva più in generale le strategie di sviluppo e di riposizionamento economico, sociale e politico. Non è un caso che a cavallo tra XIX e XX secolo si siano affermate in Europa le leghe e associazioni di municipi, cui aderirono, insieme a realtà più forti e visibili, anche comuni medio piccoli⁹. La prima manifestazione del movimento comunale italiano si tenne proprio a Torino, dove nel 1879 sessanta sindaci protestarono contro i tagli alle finanze introdotti dal governo centrale. Erano anni in cui la municipalità torinese aveva ormai superato la fase di acuta crisi

⁵ S. Abram, *Dal territorio alla mostra. Valle di Susa arte e storia dall'XI al XVIII secolo*, in E. Castelnuovo, A. Monciatti (a cura di), *Medioevo/Medioevi. Un secolo d'esposizioni d'arte medievale*, Pisa 2008, pp. 365-379.

⁶ Il riferimento è in particolare al catalogo che accompagnava la mostra del 1996: S. Pettenati e G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra (Torino, marzo-settembre 1996), Torino 1996, ma anche ai testi di Enrica Pagella successivi alla riapertura del Museo: E. Pagella, *"Uno specialista perfetto". Sull'attività di Vittorio Viale per i musei di Torino*, in B. Signorelli, P. Uscello (a cura di), *Torino 1863-1963. Architettura, arte, urbanistica*, Torino 2002, pp. 145-160; E. Pagella, *Il Museo Civico di Torino. Le collezioni, gli uomini, le idee*, in *Il Palazzo Madama. Museo Civico d'Arte Antica*, collana «I grandi musei del Piemonte», Torino 2008, pp. 4-24. Un'ultima stagione di studi ha affrontato la storia del Civico attraverso il profilo dei suoi direttori: S. Abram (a cura di), *I direttori del museo civico di Torino fino al 1930*, atti del seminario di studi (Torino 2008), in corso di stampa.

⁷ Parametro di riferimento anche in S. Troilo, *La patria e la memoria. Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milano 2005. La storica, che con questo studio ha sostenuto un concetto di patrimonio come categoria analitica e interpretativa, ha preso in esame i territori appartenenti allo Stato della Chiesa (Marche, Umbria, Abruzzo) tra il 1860 e il 1909.

⁸ L'indicazione delle province segue le disposizioni della Legge Rattazzi del 1859 (Regio Decreto 3702); nel 1927, con il Regio Decreto Legislativo n. 1/1927, dalla Provincia di Novara si separava quella di Vercelli, mentre nel 1935 veniva istituita la Provincia di Asti. Le altre attuali ripartizioni amministrative (Verbano-Cusio-Ossola e Biella) risalgono al 2002.

⁹ P. Dogliani, O. Gaspari, *L'Europa dei comuni. Origini e sviluppo del movimento culturale europeo dalla fine dell'Ottocento al secondo dopoguerra*, Roma 2003.

provocata dalla perdita del ruolo di capitale politica e perseguiva con tenacia il compimento di una moderna scommessa industriale (grazie in particolare al contributo dell'imprenditoria borghese, come dimostra la vicenda del Regio Museo Industriale).

Nella particolare situazione piemontese, né il caso di Torino né quello degli altri capoluoghi di provincia presentano situazioni di eclatante o prolungata contrapposizione con lo Stato: le municipalità sembrano voler affermare la propria capacità di autonoma gestione, forse anche per rifarsi di qualche piccola sconfitta nell'assegnazione dei poteri amministrativi, ma le particolari attenzioni della casa regnante per questi sudditi di più lunga data, così come la presenza di autorevoli referenti locali tra i seggi del Parlamento nazionale, erano elementi che garantivano un discreto margine di fiducia reciproca. In epoca risorgimentale, del resto, il disegno di una regione forte, capofila del processo di unificazione nazionale e quindi sede dei poteri governativi, finanziari ed economici, aveva coalizzato le istanze della borghesia progressista, le ambizioni espansionistiche della dinastia e le aspirazioni dei ceti aristocratici¹⁰.

A Torino questa comunione di intenti, destinata dopo il 1864 (anno in cui si decretò il trasferimento di capitale) a un lento declino e al progressivo ritiro della nobiltà piemontese dall'esercizio del potere politico a livello locale¹¹, si manifestò anche sul piano culturale¹², come dimostrano per esempio alcuni casi significativi di collezionismo nobiliare confluito all'interno delle collezioni civiche o un episodio come la direzione dei musei municipali affidata nel 1879 a Emanuele Tapparelli d'Azeglio¹³.

Il "tassello" piemontese assume quindi la connotazione di una variante interessante, quella dello Stato che si fa Nazione. Il tema delle municipalità e dei loro margini di autonomia, in uno spazio politico che aveva così consistentemente ampliato i propri confini, assunse contorni peculiari, in particolare per la città di Torino, destinata a cedere il rango di capitale e ad affrontare consistenti lacerazioni. Il museo civico si presentava quale alternativa forte, tanto che i sistemi museali municipale e sabauda (seppur complementari e comunicanti)¹⁴ procedettero sempre in parallelo senza giungere mai a una fusione, che invece altrove si era spontaneamente verificata¹⁵.

¹⁰ V. Castronovo, *Storia delle Regioni italiane dall'Unità ad oggi. Il Piemonte*, Torino 1977.

¹¹ A. L. Cardoza, *Patrizi in un mondo plebeo. La nobiltà piemontese nell'Italia liberale*, Roma 1999 (ediz. orig. Cambridge University Press 1997).

¹² Sul ruolo di Torino quale capitale culturale nel "decennio della preparazione" e più in generale sui poli della cultura italiana tra restaurazione e Unità si rinvia a: M. Berengo, *Cultura e istituzioni nell'Ottocento italiano*, Bologna 2004.

¹³ Un caso interessante di partecipazione di una famiglia aristocratica alla costruzione di una tradizione storica locale è quello dei Ferrero della Marmora a Biella: S. Cavicchioli, *Famiglia, memoria, mito. I Ferrero della Marmora (1748-1918)*, Torino 2004.

¹⁴ M. di Macco, R. Maggio Serra, S. Pettenati, *Lo sviluppo della galleria statale e la formazione del «sistema» municipale*, in *Musei d'arte a Torino. Le sedi, le collezioni, i processi istituzionali*, ciclo di dibattiti, Galleria Sabauda, gennaio – aprile 1993.

¹⁵ Per esempio a Bologna, dove le raccolte governative e municipali erano state accorpate nel 1881: *Cenni storici, relazioni e cataloghi del Museo Civico di Bologna*, Bologna 1871; P. Ducati, *Guida del Museo Civico di Bologna*, Bologna 1928. Per una lettura dei musei cittadini come sistema di saperi e discipline musealizzate: *I laboratori storici e i Musei dell'Università di Bologna. I luoghi del conoscere*, Bologna 1988.

Legittimazione storiografica e patrimoni civici

Il processo di unificazione culturale della giovane nazione vedeva nell'istruzione uno dei veicoli potenzialmente più capillari. Il riconoscimento del valore delle antiche testimonianze artistiche passava anche per l'introduzione nei programmi scolastici di specifici riferimenti ai monumenti locali, in accordo con le recenti indicazioni della pedagogia positivista che privilegiava la "lezione per cose o per mezzo dei sensi"¹⁶. I grandi avvenimenti della storia, il cui apprendimento era tra le basi dell'educazione patriottica del cittadino, dovevano essere assimilati soprattutto per il tramite di specifici riferimenti alla propria realtà cittadina o provinciale, in tutta la sua materiale evidenza.

La riforma dell'insegnamento scolastico e lo sviluppo della disciplina pedagogica a partire da metà ottocento non sono aspetti secondari rispetto alle origini dei musei civici. Che le raccolte avessero un risvolto didattico era elemento assodato fin dalle prime collezioni universitarie; i municipi recepirono l'utilità di questo strumento e lo integrarono nell'ambito del loro impegno all'istruzione. La formazione scolastica e professionale, anche grazie a quanto andava maturando nei paesi europei più progrediti, come la Germania e l'Inghilterra, si configurava sempre più come un dovere di carattere civile e politico, oltre che istituzionale.

Nel Piemonte liberale il tema dell'educazione si prestava a essere partecipe delle ambizioni di sviluppo sociale e di crescita economica, e fu quindi oggetto di particolari provvedimenti. I più significativi furono le leggi Boncompagni (1848) e Casati (1859): la prima, promulgata sull'onda degli ideali laici e risorgimentali, poneva i convitti nazionali sotto il controllo dello Stato, limitando così il monopolio cattolico dell'istruzione; la seconda introduceva invece l'insegnamento tecnico, per venire incontro alla necessità di formare la classe lavoratrice sulle esigenze dell'industria più progredita. Le leggi Siccardi (1850), di emanazione carloalbertina, introducevano nel frattempo le scuole serali e festive per gli operai e le classi primarie femminili. Non sarà quindi difficile intravedere nello sviluppo delle collezioni civiche il riflesso di più ampi progetti di organizzazione sociale, economica e culturale attuati dai singoli municipi.

Dimostrare la propria specificità all'interno della storia nazionale conservò in genere una priorità maggiore rispetto alla possibilità di creare in Piemonte e nell'Italia stessa un grande museo pensato «dal punto di vista della storia»¹⁷, a differenza di quanto avvenne per esempio in area germanica o anglosassone¹⁸. Luoghi e fatti del passato cittadino erano ampiamente discussi e

¹⁶ Sull'uso dei monumenti nell'insegnamento della storia: T. Bertilotti, «Una ragionevole compiacenza di appartenere a una gran Nazione». *Insegnamento della storia e valorizzazione dei patrimoni locali nella scuola elementare (1860-1923)*, in «MEFRIM», n. 113 – 2, 2001, pp. 789-801; G. Ricuperati, *L'insegnamento della storia dall'età della sinistra ad oggi*, in «Società e Storia», 6, 1979, pp. 763-792. Sull'immagine dei monumenti come sussidio didattico e sull'iconografia dei monumenti nei libri di testo: I. Porciani, *Il Medioevo nella costruzione dell'Italia unita: la proposta di un mito*, in R. Elze, P. Schiera (a cura di), *Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli dell'Ottocento: il Medioevo*, Bologna-Berlino, 1988, pp. 163-191.

¹⁷ La citazione è tratta da F. Haskell, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino 1997 (ed. orig. Yale University Press 1993), p. 249 (all'interno del capitolo dedicato a "Musei, illustrazioni e ricerca dell'autenticità").

¹⁸ E. Castelnuovo, *Le molte anime del museo*, in S. Pettenati e G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città...*, op. cit., 1996, pp. 45-47; D. Poulot, *Musei e museologia*, Milano 2008 (ed. orig. Parigi 2005), in part. pp. 31-46.

verificati in seno alle società storiche locali e alle loro rispettive riviste, che divulgavano la base scientifica e documentaria su cui i musei impostavano le proprie politiche. Sulle stesse premesse si orientavano anche le iniziative di tutela, che soprattutto in una prima fase godevano in particolare dell'impegno dell'associazionismo e delle commissioni municipali: il loro contributo andava infatti ad affiancare (non senza divergenze) l'operato delle commissioni conservatrici, impegnate a sperimentare norme e prassi delle future soprintendenze¹⁹.

Oltre alle società di storia patria, indagate a più riprese sia nei loro caratteri generali, sia con riferimento a situazioni specifiche²⁰, il Piemonte può schierare nella seconda metà dell'Ottocento un fronte animato di iniziative, dedicate non solo agli studi storici ma anche ai temi della conservazione, dell'istruzione e della promozione delle arti. Si apre in questo modo uno spaccato interessante sui diversi interlocutori che parteciparono alla creazione dei luoghi di formazione e cultura del territorio, corroborato per esempio dagli approfondimenti sulla figura del "donatore", «delicato anello che lega la struttura privata a quella pubblica»²¹. Queste osservazioni inducono a interrogarsi nuovamente su quali possano essere oggi le reali potenzialità di un sodalizio tra pubblico e privato nel settore dei beni culturali.

Sebbene i musei civici fossero orientati a più ampie prospettive disciplinari per la restituzione dell'identità urbana o territoriale, la crescita delle collezioni e le strategie di acquisizione non poterono ovviamente esimersi dall'essere influenzate dalle vicende della storiografia artistica. Ciascuna delle "piccole patrie" era indotta a cercare prove e documenti che ne testimoniassero il ruolo all'interno dei grandi fatti o periodi della storia italiana, compresa la ricerca della propria tradizione figurativa.

La capacità di riconoscere e valorizzare le storie artistiche locali, con il coraggio di superare in qualche modo gli impianti maggiormente consolidati, dialogava con la presenza o

¹⁹ Il profilarsi del museo e degli organi civici quali attori in materia di conservazione suppliva in qualche modo alle carenze legislative nazionali. Vale anche per il Piemonte quanto osservato nel caso veneto, dove le «autorità municipali (...) troveranno in questa azione uno dei campi in cui esercitare i larghi margini di autonomia che vengono loro lasciati e in cui estrinsecare i sentimenti di strenuo municipalismo» (P. Marini, *La formazione dei musei nelle città della terraferma*, in S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, *Il Veneto e l'Austria: vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, catalogo della mostra, Milano 1989, p. 301). Per il Veneto si segnala ancora, come indagine attraverso la lente della tutela, tra prassi e legislazione: P. Callegari, V. Curzi (a cura di), *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, catalogo della mostra, Bologna 2005). Interessante infine il confronto con Napoli, per la presenza anche in questo caso di una capitale preunitaria interessata ad affermarsi nella nuova compagine nazionale con un ruolo di primo piano: N. Barrella, *La tutela dei monumenti nella Napoli post unitaria*, Napoli 1996. Un recente inquadramento sui musei locali della Sicilia è invece offerto da A. Mottola Molino, *Viaggio nei musei della Sicilia. Guida ai luoghi*, Palermo 2010.

²⁰ R. Morghen, *L'opera delle deputazioni e società di storia patria per la formazione della coscienza unitaria*, in *Il movimento unitario nelle regioni d'Italia*, atti del convegno (Roma 10-12 dicembre 1961), Bari 1963, pp. 7-19; E. Sestan, *Origini delle Società di Storia Patria e loro posizionamento nel campo della cultura*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», VII, 1981, consultato in estratto; G. Clemens, *La costruzione di un'identità storica: le società di storia patria*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», n. 88, 2002, pp. 77-97; G. Clemens, *Le Società di Storia Patria e le identità regionali*, in «Meridiana», n.32, 1998, pp. 121-151.

²¹ La citazione, cui seguono riferimenti a figure come i Grimani di Venezia, Ulisse Aldrovandi e Teodoro Correr, è tratta da A. Lugli, *Museologia*, Milano 1992, disponibile anche in A. Lugli, G. Pinna, V. Vercelloni, *Tre idee di museo*, Milano 2004, pp. 69-72.

meno di una letteratura artistica di supporto. In parallelo maturava in quegli anni un concetto maggiormente esteso o comunque istituzionalizzato di tutela e più in generale si affermava un rinnovato impianto metodologico che avrebbe plasmato la storia dell'arte quale disciplina autonoma. Se in una figura come quella di Adolfo Venturi si può individuare l'intenzione di costruire una storia dell'arte nazionale passando per la rete degli studi e delle iniziative regionali²², non si può dire che a livello locale vi fosse unitarietà di visione. Emergono in particolare alcuni elementi legati alla fortuna di determinate scuole o artisti che sembrano fare leva più su ambizioni di prestigio locale che non sul desiderio di contribuire a una tradizione culturale d'impronta nazionale²³. I successi di mercato di alcune personalità emergenti del panorama regionale seppero inoltre aggiungere ulteriori elementi di credito per le iniziative di acquisizione e salvaguardia intentate dagli istituti civici²⁴.

Tra le discipline che guidarono la costruzione dei patrimoni civici, un ruolo tutto particolare fu quello giocato dall'archeologia e dagli studi di antichità che, trovandosi alle spalle la ricca tradizione erudita e antiquaria del secolo precedente²⁵, seppero aggiornare con una certa tempestività strumenti e metodologie. Insieme al recupero dei documenti dall'età romana a quella comunale, le ricerche e le testimonianze di epoca preistorica erano inoltre funzionali a giustificare l'idea di nazione fin dai tempi più remoti²⁶. Questo fu uno degli aspetti che portarono gli specialisti del settore a stabilire una fitta rete di contatti a livello nazionale e internazionale, stimolo e veicolo anche per la realizzazione di iniziative editoriali e museali di respiro sovra-locale²⁷.

Un confronto al di là dei confini regionali era inoltre garantito dal sistema delle Esposizioni, vetrina in cui sfoggiare glorie e tesori municipali e occasione per sperimentare assetti e proposte espositive, fino a stimolare l'istituzione di nuovi musei²⁸. Un discorso a parte interessa invece il sistema delle mostre e delle manifestazioni di promozione dell'arte contemporanea, che, oltre ai consolidati appuntamenti torinesi, poterono godere dal 1895 dei richiami veneziani di apertura internazionale, presto convertiti in una proposta museale che voleva essere innovativa rispetto

²² M. Dalai Emiliani, *Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la Storia dell'arte nell'Italia unita*, in M. D'Onofrio (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma 25-28 ottobre 2006), Modena 2008, pp. 25-30.

²³ Si pensi per esempio alla "piemontesizzazione" di Gaudenzio Ferrari, sostenuta fin dal 1836 da Roberto d'Azeglio nella sua *Reale Galleria di Torino illustrata* e oggetto a fine secolo dell'idea di "museo gaudenziano" concepita da Giulio Arienta nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie di Varallo (cfr. § 5.1.4); oppure ancora alla rivalutazione della Scuola vercellese, sulla cui salvaguardia furono impostate le politiche di acquisizione dell'Istituto di Belle Arti cittadino per la costituenda pinacoteca patria (cfr. § 9.1).

²⁴ Un'erronea attribuzione prima a Macrino d'Alba e poi a Defendente Ferrari consentì per esempio l'ingresso nella Pinacoteca di Alessandria del cosiddetto *Trittico delle Cornaglie*, mentre di lì a poco l'assegnazione all'alessandrino Giorgio Soleri del dipinto astigiano della *Madonna di Loreto*, prima creduto di Defendente, non fu sufficiente a favorirne l'acquisto (cfr. § 8.2.1).

²⁵ G. P. Romagnani, *Eruditi, storici e collezionisti in Piemonte fra sette e ottocento*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligate fragmenta. Aspetti e tendenze del collezionismo archeologico ottocentesco in Piemonte*, atti del convegno (Tortona, Palazzo Guidobono, 19-20 gennaio 2007), Bordighera 2009, pp. 15-30.

²⁶ F. M. Gambari, M. Venturino Gambari, *Musei per educare alla scienza. Il collezionismo didattico*, ibidem, pp. 43-60.

²⁷ Si pensi per esempio alla fitta rete di corrispondenti del Momsen, oppure ancora ai rapporti con Pigorini che condussero all'invio di molti materiali piemontesi per la costituzione del Museo Preistorico Etnografico di Roma inaugurato nel 1876.

²⁸ Un esempio è dato dal Museo Civico di Alessandria, esito dell'Esposizione torinese del 1884 (§ 3.3.3).

all'approccio più politico-istituzionale che aveva caratterizzato la creazione della Galleria Nazionale di Roma²⁹. Il Piemonte su questo fronte risultava comunque un territorio fertile, non solo per i passi precoci mossi a Torino con la sezione di arte moderna del Museo Civico (1863), ma ancor prima ad Alessandria grazie alla donazione Viecha (progettata fin dal 1838).

Il '900 dei musei civici piemontesi risulta indubbiamente segnato, a partire dagli anni '30, dalla presenza di Vittorio Viale, la cui forza progettuale ha reso gli istituti di Torino e Vercelli un punto di riferimento nel panorama italiano. Il connubio non comune tra qualità specialistiche e capacità di interpretare il museo come strumento culturale si arricchiva grazie all'ampia rete di riferimenti e contatti. In ambito nazionale, l'esperienza di Viale può essere messa accanto a quella di importanti figure e momenti della museografia italiana, sia per quanto riguarda la declinazione dei criteri di ambientazione³⁰ (che a Torino già avevano sedotto Vittorio Avondo nell'allestimento immortalato dalle tavole del 1905)³¹, sia nel cogliere la sfida della modernità³².

²⁹ V. Pica, *La Galleria d'Arte Moderna di Venezia*, illustrata da 84 incisioni in nero ed a colore, Bergamo 1909. Sulla nascita della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma: M. C. Maiocchi, *Camillo Boito e l'Esposizione italiana di Belle Arti di Milano del 1872: un laboratorio dell'arte italiana*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 72, Roma 2001, pp. 5-11; M. C. Maiocchi, *Per una Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Italia: argomenti e modelli (1867 - 1872)*, in L. Barroero (a cura di), *Collezionismo, mercato, tutela: la promozione delle arti prima dell'Unità*, «Roma Moderna e Contemporanea», A. XIII, n. 2/3, Roma 2005, pp. 401-406.

³⁰ Un parallelo interessante va istituito con la figura di Antonio Avena, che in qualità di direttore del Museo di Verona dal 1915 al 1955 vi impresse una consistente riorganizzazione: A. Avena, *Il Museo di Castelvecchio a Verona*, Roma 1937; L. Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, Edizioni di Comunità, Milano 1982. In ordine ai criteri di ambientazione in uso a partire dagli anni '20, ancora di riferimento il lavoro di Malaguzzi Valeri a Milano (M. Ferretti, *Un'idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo*, in R. Grandi (a cura di) *Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, Bologna 1987, pp. 9-25), di Alpago Novello a Feltre (F. Lanza (a cura di), *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno, Feltre 2003) e di Antonio Moschetti a Padova (A. Moschetti, *Il Museo Civico di Padova*, Padova 1903; A. Moschetti, *Il nuovo ordinamento del Museo Civico di Padova*, in *I° Centenario del Museo Civico di Padova*, Padova 1925, pp. 1-7; A. Moschetti, *Il Museo Civico di Padova*, Società Cooperativa Tipografica, Padova 1938). Sui musei di ambientazione negli anni '20: cfr. P. Marini, *Trasformazioni novecentesche di Castelvecchio. Dal museo di ambientazione al dopo Scarpa*, in F. Lenzi e A. Zifferero (a cura di), *Archeologia del museo...*, op. cit., 2004, pp. 133-137; sulle period rooms e più in generale sui criteri di ricostruzione storica degli ambienti: M. C. Ruggieri Tricoli, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano 2000. Alcuni spunti per cogliere i riferimenti milanesi comunque presenti a Viale negli anni '30 si trovano in M. T. Fiorio, *Introduzione*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Tomo I, Milano 1997, pp. 15-32.

³¹ *Museo civico di Torino. Sezione Arte Antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti pubblicate per cura della Direzione del Museo*, Torino 1905. La scelta di privilegiare «ambienti caratteristici delle varie epoche» aveva guidato anche l'allestimento del Correr di Venezia: *Guida illustrata del Museo Civico Correr di Venezia*, Venezia 1909.

³² G. C. F. Villa, *Una sonora clausura. La Galleria d'Arte Moderna di Torino. Cronaca di un'istituzione*, Cinisello Balsamo 2003. Sugli allestimenti del dopoguerra, con spunti interessanti a proposito di Costantino Baroni e delle sue scelte di allestimento, si veda: S. Moceri, *La Pietà Rondanini come paradigma della museografia contemporanea: da BBPR ad Alvaro Siza*, in F. Lenzi e A. Zifferero (a cura di), *Archeologia del museo...*, op. cit., 2004, pp. 138-149. Per un inquadramento generale: A. Huber, *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milano 1997; M. C. Mazzi, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Firenze 2009.

Parte prima

ORIGINI DEI MUSEI CIVICI PIEMONTESI

La costituzione dei musei civici maturò in Italia su un terreno di istanze culturali e politiche che nei suoi caratteri generali ha ricevuto dagli scritti di Andrea Emiliani¹ una valida mappatura. Il fenomeno è stato inquadrato come struttura portante per la conservazione locale italiana, collettore di esperienze legate al potenziale tecnologico e artigianale locale, vetrina delle virtù civiche e centro di gravitazione per la raccolta dei diversi livelli di documentazione della città e del territorio. Questa prima parte dedicata alle origini dei musei civici piemontesi consentirà di verificare e contestualizzare la validità di queste categorie per il caso piemontese.

La possibilità di stabilire riferimenti puntuali che consentissero di riconoscere nella piccola patria i segni (ma anche le specificità) di una più grande storia comune doveva molto allo sviluppo della storiografia locale, da tempo individuata anche nel caso piemontese quale breviario per la lettura delle vicende di musealizzazione². Per la situazione del territorio nel suo complesso, occorre comunque tenere presente il panorama delle istituzioni culturali torinesi e il loro contributo del definire un'immagine nazionale della monarchia sabauda, compito specifico della Deputazione Subalpina di Storia Patria³.

Accanto agli organi istituzionali l'ottocento presenta la sua folta schiera di realtà associative, che sul fronte degli studi storici è ben rappresentata a fine secolo dalla Società Storica Subalpina: impegnata in un'opera di più ampia divulgazione della sua visione storiografica di stampo positivista, la Società diffondeva i propri studi e le proprie attività grazie al «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», ai congressi annuali e alla riedizione di antichi documenti, soprattutto di età medievale. Fenomeni analoghi si osservano nei principali capoluoghi della regione, dove tradizioni storiografiche e antiquarie più o meno radicate trovavano finalmente i loro eredi, impegnati nella revisione di fonti e materiali⁴. Il fenomeno dell'associazionismo colto si era provvidenzialmente inserito anche nel settore degli studi di antichità e d'arte con la nascita nel 1875 della Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino. L'aver consegnato all'oggetto d'arte, antico o medievale, il valore di documento e di fonte acuiva la sensibilità nei confronti della sua conservazione: prima che si affermasse con più decisione il ruolo dell'Ufficio Regionale, alla Società si deve infatti riconoscere anche il merito di aver sposato la causa della

¹ Cfr. p. 5, n. 1.

² G. Romano, *Musei e società locali in Piemonte*, in E. Borsellino (a cura di), *Musei locali. Luoghi e musei*, atti del convegno (Roma 14-16 ottobre 1987), Roma 1990, pp. 39-43; Idem, *Cultura locale e musei storici del territorio in Piemonte: elementi per una discussione*, in Idem, *Museo del territorio biellese. Ricerche e proposte I*, Biella 1990, pp. 9-13.

³ *Le istituzioni culturali dei secoli XVIII e XIX. Un tema per la lettura della mostra «Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna. 1773-1861»*, Torino 1980, in part. pp. 39-71 con bibliografia; G. P. Romagnani, *Storiografia e politica culturale nel Piemonte di Carlo Alberto*, Torino 1985.

⁴ Per un aggiornamento sulle società storiche piemontesi nel corso del novecento: P. Cavallo (a cura di), *Le ragioni del futuro. Le società di studi storici in Piemonte*, atti del convegno (Pinerolo 2003), Pinerolo 2004. Come incursione in una realtà territoriale diversa da quella piemontese: S. Musella, *Le Società di Storia Patria e la storia locale nell'Ottocento: il caso napoletano*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, atti del convegno di studi (Napoli, 5-6 novembre 1997), Roma 2000, pp. 245-252; N. Barrella, *"Come capitoli di un libro per la storia della città": la prima serie di "Napoli Nobilissima" tra erudizione, topografia e storia dell'arte*, in G. C. Sciolla (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea: forme, modelli e funzioni*, Milano 2003, pp. 87-99; N. Barrella, *La Società Napoletana di Storia Patria e la ricerca di documenti per la "storia, le arti e le industrie" tra il 1876 e il 1892*, in S. La Barbera (a cura di), *Gioacchino di Marzo e la critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo 15-17 aprile 2003), Palermo 2004, pp. 87-98.

tutela istituzionale, documentando nei suoi «Atti» l'attività della Commissione Conservatrice e assumendo in prima persona iniziative di salvaguardia⁵.

Con il nuovo secolo s'imponeva un modo diverso di guardare alla promozione degli studi e della cultura: la funzione educativa era estesa a una più ampia parte della popolazione, secondo un indirizzo che caratterizzò anche diverse istituzioni museali civiche. Nel 1917, nella sua introduzione al primo numero del «Bollettino» della Società di Archeologia e Belle Arti, Piero Giacosa ricordava come, accanto alla ormai avvenuta affermazione degli uffici di tutela, gli «Atti» avessero assunto in passato un «carattere accademico», poiché «contenevano memorie destinate ad altri dotti e parlavano il linguaggio sobrio e serrato della scienza»⁶. Nel 1907 la Società si era costituita ente morale, aveva assunto l'appellativo di "Piemontese" e aveva visto aumentare il numero dei propri soci: il compito da assumere diventava quindi un altro, «quello di svegliare nelle classi colte Piemontesi l'interesse per l'arte paesana, di avvicinare gli studiosi e i ricercatori ai curiosi; di allettare i buongustai, gli intenditori e quelli che con bella parola italiana (che i pedanti della scienza e dell'arte hanno fatto cadere in immeritato discredito) si chiamano dilettanti»⁷. Per questa nuova tipologia di soci serviva quindi un ulteriore organo di informazione e istruzione, che contribuisse ad affinare il loro spirito critico e la loro capacità di giudicare o indirizzare l'opera degli organi tecnici dello Stato nel campo della tutela e del restauro. Ma con questo la Società non aveva esaurito il suo mandato:

non bastava ad essa di costituirsi in una specie di cooperativa intellettuale a esclusivo beneficio dei suoi membri; doveva continuare, sotto più larga forma, quell'opera educatrice di cui s'era assunto il compito alla sua fondazione, diffondendo nel pubblico degli indifferenti accessibili alla coltura la nozione dell'importanza che lo studio dell'antichità e l'amore all'arte hanno nella vita civile del popolo, destando l'interesse, stimolando la curiosità in modo da determinare una corrente di simpatie, un consenso di incoraggiamenti verso tutto quanto si riferisce alla storia, al rispetto, alla conservazione dei nostri monumenti, delle nostre glorie artistiche finora tanto neglette⁸.

Per queste ragioni nel 1916 era stata formata una commissione per la creazione di un bollettino periodico da editare accanto agli atti, e negli anni successivi si sarebbe stabilito di poter accogliere un numero illimitato di soci⁹, secondo un indirizzo di carattere divulgativo che avrebbe coinvolto anche altre realtà, come per esempio la Società Storica Novarese¹⁰.

Sull'importanza degli atti e bollettini pubblicati dalle società locali interveniva nel 1912

⁵ R. Maggio Serra, *La Cultura piemontese intorno al Borgo Medievale*, in M. G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello (a cura di), *Alfredo d'Andrade tutela e restauro*, catalogo della mostra, Torino 1981, in part. p. 31; L. Pittarello, *Dibattito su tutela e restauro in Piemonte intorno alla metà dell'Ottocento*, *ibidem*, in part. p. 141.

⁶ P. Giacosa, *Prefazione al Bollettino*, in «Bollettino Spaba», A. I, 1917, pp. 7-10.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ O. Mattiolo, *Il primo cinquantenario di vita della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti: discorso*, in Atti Spaba, vol. X (1921-26), pp. 129-180; F. Malaguzzi, *Cultura e Società a Torino – I 116 anni della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, in E. C. Ostellino e P. Bossi (a cura di), *Indici di 116 anni di pubblicazioni*, Torino 1992, pp. 9-17.

¹⁰ O. Scarzello, *Il Museo Lapidario della canonica e gli antichi monumenti epigrafici di Novara*, in BSPN, XXV, fasc. III, 1931.

Corrado Ricci in apertura del convegno romano degli ispettori onorari¹¹. Già all'epoca era chiara l'importanza rivestita da questi organi di informazione colta che non solo avevano restituito una capillare ricomposizione della storia locale, ma che l'avevano resa accessibile a un ampio pubblico di estrazione borghese che si stava progressivamente costruendo una coscienza storica da cittadini di una nazione.

Gli storici che si sono occupati della costruzione dell'identità in corrispondenza della nascita dei moderni stati nazionali hanno messo in guardia rispetto all'ambiguità di certe rivendicazioni locali e hanno invitato ad ampliare il campo degli studi, affrontando per esempio l'associazionismo e le pratiche che hanno coinvolto le memorie locali:

Per capire il carattere delle identità locali vale dunque al pena di interrogarsi su quali siano stati i tempi e i modi del manifestarsi di questo fenomeno, quali gli ambiti nei quali esso si è esplicato, quali siano stati gli attori sociali che lo hanno fatto proprio e che lo hanno interpretato o addirittura costruito. Quale sia stato il passato sul quale si è fondata o si è voluta rispecchiare questa identità, e infine in che rapporto la costruzione di questa identità si sia posta nei confronti dell'altro processo di costruzione dell'identità nazionale¹².

L'esame dei processi costitutivi che portano alla nascita e allo sviluppo dei musei civici può fornire un valido contributo. Il fenomeno delle società locali assunse proporzioni più marcate a partire dall'Unità: nuovi presupposti orientavano infatti sia la pubblicazione delle fonti sia il restauro di alcuni monumenti. La vita culturale locale subì un'accelerazione mediante l'erezione di nuove scuole, biblioteche e musei; grazie anche al nuovo associazionismo, eruditi e storici fecero convergere i loro sforzi verso la ricostruzione della memoria storica cittadina, con il doppio esito di sostenere la tutela e la valorizzazione del patrimonio artistico locale (grazie in particolare alle società di conservazione) e di presentare il proprio specifico apporto alla costruzione dell'identità nazionale. Una conferma giunge anche dalle imprese decorative che caratterizzarono i principali edifici pubblici dell'epoca: per Torino, basti pensare per esempio alla lunetta che sovrastava nel 1880 l'ingresso alla Palazzina delle Esposizioni (divenuta a fine secolo sede della Galleria Civica d'Arte Moderna), con dipinta *La città di Torino in atto di offrire corone alle arti*, oppure agli aggiornamenti del palazzo municipale: qui la storia sabauda e risorgimentale si fondeva con la vocazione all'industria e al progresso, coniugando meriti del passato e sfide per il futuro, della città così come della nazione¹³.

La reazione al positivismo e più marcatamente ancora la storiografia idealista tesero a sottovalutare quella schiera di eruditi che nel trentennio postunitario si era concentrata sulla fitta raccolta di documenti per la ricomposizione minuta delle storie locali; a Lionello Venturi

¹¹ M. Bencivenni, *Corrado Ricci e la tutela dei monumenti in Italia*, in A. Emiliani, D. Domini (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, atti del convegno (Ravenna 2001), Ravenna 2004, in part. p. 140.

¹² I. Porciani, *Identità locale – identità nazionale: la costruzione di una doppia appartenenza*, in O. Janz, P. Schiera e H. Siegrist, *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento. Italia e Germania a confronto*, Annali dell'Istituto storico italo-germanico, Quaderno 46, Bologna 1997, p. 147.

¹³ G. C. Sciolla, *Decorazioni e arredi del Palazzo del Comune nel XIX secolo*, in *Il Palazzo di Città a Torino*, Archivio Storico della Città, Torino 1987, parte prima, pp. 295-342.

quell'«enorme lavoro filologico sull'arte» compiuto nel XIX secolo appariva «assai più come una imponente montagna di pietre che un'architettura in pietra»¹⁴. Nella seconda metà del novecento si registra però una stagione di rinnovato interesse per il metodo storico e la *connoisseurship* ottocentesca. Una riflessione che ha ricevuto da studiosi come Arnaldo Momigliano ed Ernesto Sestan una nuova lettura della tradizione antiquaria¹⁵, e che tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 trovava nuovi spunti e sviluppi per le indagini storiografiche di interesse locale¹⁶.

I diversi capitoli di questa prima parte cercheranno anche di raccontare le diverse prospettive con le quali l'organo civico era visto quale depositario di memorie e testimonianze; insieme alle pareti degli uffici municipali, ai porticati di accesso dei palazzi comunali e (nei casi migliori) alle prime stanze allestite per la raccolta degli oggetti, un ruolo significativo fu svolto anche dalle biblioteche civiche, che raccoglievano non solo opere librarie ma anche alcuni primi nuclei delle raccolte d'arte pubbliche¹⁷. In più parti dell'esposizione si cercherà anche di rendere conto del forte peso rappresentato dalla ricerca e dalle attività di tipo archeologico, che molto spesso costituirono la base per la nascita dei musei locali: la realizzazione di campagne di scavo consigliava la fondazione di musei in cui conservare i ritrovamenti¹⁸, e nel frattempo gli sviluppi della disciplina si orientavano di preferenza verso la costituzione di enti museali decentrati, poiché «rispetto al lato scientifico è manifesto che i monumenti parlano più chiaro e venerato linguaggio, nel luogo originario ove furono collocati»¹⁹.

La sezione si apre con un capitolo dedicato alle soppressioni degli enti religiosi nell'Italia unita: l'incameramento dei loro beni mobili e immobili, che per altre aree geografiche rappresenta indubbiamente «il codice genetico più veritiero per la formazione dei Musei Civici»²⁰, nel caso piemontese funziona prevalentemente quale metro per misurare forze e debolezze dei municipi e conflitti tra proprietà pubblica e diritto privato, sullo sfondo di una dialettica tra centro e periferia della regione ancora tutta da risolvere.

¹⁴ Per una riflessione su questi eruditi delle patrie memorie si rinvia a M. Dalai Emiliani, *Premessa*, in Eadem (a cura di), *Federigo Alizeri (Genova 1817-1882) un «conoscitore» in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, atti del convegno (Genova 1985), Genova 1988, da cui è tratta la citazione di Venturi.

¹⁵ E. Sestan, *Erudizione storica in Italia*, in C. Antoni e R. Mattioli (a cura di), *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana 1896-1946. Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo anniversario*, Napoli 1950, pp. 423-453; A. Momigliano, *Storia antica e antiquaria*, in Idem, *Sui fondamenti della storia antica*, Torino 1984, pp. 3-45.

¹⁶ Indicativo di questo clima il volume: P. Bertolucci, R. Pensato, *La memoria lunga. Le raccolte di storia locale dall'erudizione alla documentazione*, atti del convegno (Cagliari 1984), Milano 1985 (in particolare il testo di C. Ginzburg, *Intorno a storia locale e microstoria*, pp. 15-25).

¹⁷ Un esempio nazionale è dato dalla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (S. Tovoli, *Il Museo di Memorie Patrie presso l'Archiginnasio*, in C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna 1984, pp. 189-190); in Piemonte, come si vedrà per esempio a Novara, fu spesso la biblioteca civica a vantare le prime importanti acquisizioni collezionistiche di carattere pubblico.

¹⁸ A. Buzzoni, *Musei dell'Ottocento*, op. cit., 1980, p. 156.

¹⁹ P. Rescigno, *Tra culto della memoria e scienza. Il Museo Archeologico di Fiesole tra Otto e Novecento*, Firenze 1994, p. 140.

²⁰ A. Emiliani, *Premessa*, in A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei «Beni delle corporazioni religiose» 1860-1890*, Roma 1997, p. 3.

1 LA SOPPRESSIONE DEGLI ENTI RELIGIOSI IN PIEMONTE

Le cosiddette "leggi eversive" del 1866-67 imposero la soppressione delle corporazioni religiose e dettarono le norme per la destinazione dei loro beni¹. All'intero territorio nazionale fu così esteso un provvedimento del Regno di Sardegna del 1855, con cui «cessa[va]no di esistere quali enti morali riconosciuti dalla legge civile le case poste nello Stato degli ordini religiosi, i quali non attendono alla predicazione, all'educazione od all'assistenza degli infermi» (legge n. 878 del 29 maggio). La disposizione seguiva di pochi anni le leggi Siccardi, che avevano abolito il tribunale ecclesiastico e le immunità dei luoghi sacri, limitato i privilegi della Chiesa e ridotto le festività religiose. Nei primi anni di regno di Vittorio Emanuele II, il Piemonte procedeva a quelle riforme amministrative, giudiziarie e di organizzazione dello Stato di stampo liberale e cavouriano con cui si sarebbe presentato alla guida della Nazione².

A partire dal 1860, l'applicazione delle soppressioni si estese ai territori di nuova annessione (Umbria, Marche, province napoletane). I beni immobili posseduti dagli ordini e congregazioni religiose, prima conferiti alla Cassa Ecclesiastica³, a partire dal 1862 furono di spettanza del Demanio, che in questo modo poteva rimediare alla diffusa esigenza di stabili e terreni da destinare a caserme e sedi di governo; facevano eccezione gli edifici monastici «disponibili e non indispensabili al servizio governativo», che su richiesta dei Comuni potevano essere loro affidati «per aprirvi scuole o per altri usi di pubblica utilità»⁴. Secondo il regio decreto 7 luglio 1866, n. 3036 i «fabbricati dei conventi soppressi da questa e dalle precedenti leggi, quando siano sgombri dai religiosi, saranno concessuti ai comuni ed alle provincie, purché ne sia fatta dimanda entro il termine di un anno dalla pubblicazione di questa legge, e sia giustificato il bisogno e l'uso di scuole, di asili infantili, di ricoveri di mendicizia, di ospedali, o di altre opere di beneficenza e di pubblica utilità nel rapporto dei comuni e delle provincie». Ugualmente non erano destinati al demanio gli edifici religiosi che venivano mantenuti aperti al culto, «in uno coi quadri, statue, mobili ed arredi sacri che vi si trovano».

¹ L'eversione colpisce propriamente la manomorta ecclesiastica, ossia il diritto di proprietà perpetuo e privilegiato (con beni inalienabili, inconvertibili ed esenti da imposte). Il dibattito parlamentare che affiancò le disposizioni sulle soppressioni delle congregazioni religiose e la ricaduta sulle sorti del patrimonio storico artistico è stato ricostruito da A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia...*, op. cit., 1997.

² Una sintetica ricostruzione delle discussioni affrontate dal Senato di Torino, compreso il dibattito sull'abolizione dei privilegi ecclesiastici, si trova in: G. P. Romagnani, *Il Senato di Torino (1848-1865)*, in AAVV, *Il Senato italiano nelle tre capitali*, Roma 1988, pp. 24-64.

³ La Cassa era l'ente statale creato per amministrare i beni delle corporazioni religiose e degli enti secolari soppressi dalle leggi del 1855. Con la legge 15 agosto 1867, n. 3848 la Cassa era sostituita dall'Amministrazione autonoma del fondo per il culto, dipendente dal Ministero di grazia giustizia e culti, destinata a raccogliere le rendite dei beni devoluti al demanio per pagare le spese di culto e le pensioni dei religiosi.

⁴ Legge 21 agosto 1862, n. 794, che prescrive il passaggio al Demanio dello Stato dei beni immobili spettanti alla Cassa ecclesiastica, resa esecutiva dai regolamenti istituiti con i regi decreti 14 settembre 1862, n. 812 e 25 settembre 1862, n. 855.

I monumenti, oggetti d'arte e archivi presenti nelle case religiose, di cui le leggi del 1855 prevedevano la destinazione a istituzioni scolastiche, e che nel citato decreto sono indicati come «libri e manoscritti, i documenti scientifici, gli archivi, i monumenti, gli oggetti d'arte o preziosi», erano devoluti «a pubbliche biblioteche od a musei nelle rispettive province mediante decreto del Ministro per i culti, previi gli accordi col Ministro per la pubblica istruzione». I sindaci, o loro delegati, erano chiamati ad assistere alle prese di possesso dei beni delle corporazioni soppresse e a sottoscrivere i relativi atti, ed erano incaricati della custodia temporanea degli edifici e di tutti gli oggetti che non potevano essere immediatamente trasportati⁵.

Rispetto alle soppressioni di età napoleonica, di cui rappresentano una sorta di compimento, è stato giustamente sottolineato come le alienazioni sabaude e unitarie abbiano avuto una ricaduta maggiormente diffusa e decentrata sulle sorti del patrimonio artistico⁶.

Negli anni a cavallo del 1800 un rastrellamento pressoché incondizionato aveva determinato la separazione dai luoghi di appartenenza per molte opere, soprattutto per le più rimarchevoli, funzionali alla pianificazione museale coeva oppure oggetto delle ben rodute manovre del mercato dell'arte⁷. La posizione tradizionalmente periferica del territorio piemontese nella mappa delle eccellenze storico artistiche nazionali aveva solo parzialmente arginato le esportazioni al di fuori dei confini regionali, che avevano interessato soprattutto i capolavori delle collezioni reali: il loro rientro non poté comunque essere indenne da una destinazione museale pubblica, sancita nel 1832 dall'apertura della Reale Galleria.

Le leggi eversive furono promulgate da uno Stato appena unificato, che perseguiva un modello centralizzato ma che ancora doveva rodere le proprie strutture periferiche e l'estensione dell'ordinamento legislativo. La necessità di procedere a un intervento capillare contemplò così un ruolo attivo anche per le amministrazioni locali, che dal canto loro erano alla ricerca di margini d'intraprendenza per conservare alcune prerogative di governo. La possibilità concessa ai Comuni di ottenere l'assegnazione dei complessi conventuali e dei loro beni costituisce un importante banco di prova su cui misurare il grado di considerazione del proprio patrimonio storico artistico, la capacità di mettere in atto strumenti di conservazione e di perseguire politiche culturali. Le loro rivendicazioni, d'altro canto, misurate con le effettive risorse materiali e intellettuali, costituivano motivo di allarme per coloro che si trovavano in prima linea sul fronte della tutela nazionale, come dimostrano le contrariate posizioni di Giovanni Morelli e Giovanni Battista Cavalcaselle in merito ai decreti umbri del 1862⁸.

⁵ Regio decreto 21 luglio 1866, n. 3070, che approva il Regolamento sulla soppressione degli ordini e corporazioni religiose e sull'asse ecclesiastico, artt. 20 e 22. Le norme legislative citate sono riportate da A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte...*, op. cit., 1997, pp. 269 e sgg.

⁶ A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte...*, op. cit., 1997, in particolare pp. 37-55.

⁷ Sulle dispersioni di età napoleonica: P. Wescher, *Furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Einaudi, Torino 1988; A. C. Quatremère de Quincy, *Lettere a Miranda*, con scritti di Edouard Pommier, a cura di Michela Scolaro, Minerva Edizioni e Accademia Clementina, Bologna 2002. Gli studi condotti sul in Piemonte sono confluiti in B. Ciliento e M. Caldera (a cura di), *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, catalogo della mostra (Alba, 29 ottobre 2005 – 27 febbraio 2006), Alba 2005.

⁸ Si rimanda al capitolo dedicato alle soppressioni in Umbria, Marche e Province napoletane in A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte...*, op. cit., 1997, pp. 17-36, con relativa bibliografia.

La conservazione pubblica degli oggetti d'arte era comunque ostacolata dal noto rallentamento nella definizione di una legislazione statale, che offriva il fianco alle minacce di dispersione perpetrate «attraverso tre canali, ciascuno rivelatore di un aspetto problematico del processo scaturito dalle soppressioni: i trafugamenti ed i furti, responsabili della maggior parte delle perdite, compiuti spesso dai religiosi sia per evitare la demanializzazione dei beni sia per sollecitazione di mercanti, collezionisti ed emissari di istituzioni straniere; le incaute alienazioni effettuate dalla Cassa ecclesiastica; le rivendicazioni di proprietà avanzate dai patroni di chiese e cappelle che, generalmente accettate, rimettevano il destino delle opere in mani private»⁹.

Sul territorio piemontese l'effetto delle soppressioni sul patrimonio di comuni e province, che in questa sede sarà affrontato attraverso la lente del coinvolgimento dei municipi e delle istituzioni museali locali, dal punto di vista immobiliare si tradusse nella cessione di 37 edifici¹⁰. Rispetto alla media nazionale si tratta di una modesta quantità (del valore di 600 mila lire rispetto ai 22,6 milioni di tutto il Regno, con un rapporto sul totale dei beni alienati del 4,8% rispetto al 15,4 dell'intera Italia).

La cessione di tutti questi immobili, voluta dalla legge per dare sollievo alle finanze non floride degli enti locali, in realtà si rivelò spesso poco conveniente, perché si trattava molte volte di un patrimonio edilizio già vecchio in partenza, e spesso perfino antico, da adattare ai nuovi scopi con spese non indifferenti. Inoltre la cessione da parte del demanio non fu quasi mai caratterizzata dalla rapidità e dalla sollecitudine¹¹.

1.1 La spinta dei prefetti

L'affidamento ai municipi era favorito dal loro impegno (seppur mantenuto spesso a fatica) per la conservazione degli stabili, come era avvenuto nel caso della devoluzione della basilica e convento di Sant'Andrea a Vercelli. Qui la necessità di preservare e valorizzare il monumento, che «fra i più notevoli monumenti di quello stile che gotico Sassone si denomina è per bellezza ed originalità non inferiore ai più riputati in tal genere che vanti la stessa Inghilterra», non era disgiunta da una malcelata ostilità nei confronti degli officianti Oblati di San Carlo, «noti per la implacabile

⁹ *Ibidem*, p. 27 e pp. 56-78.

¹⁰ Di questi, 10 per effetto del r. d. 7 luglio 1866, n. 3036 e i rimanenti per precedenti provvedimenti (*ibidem*, p. 100). Sulla vendita del patrimonio immobiliare ecclesiastico avvenuta in Piemonte, con l'impegnativa ricostruzione della natura dei beni alienati (prevalentemente agrari), le modalità di vendita e la fisionomia degli acquirenti, si può contare sullo studio di A. Bogge e M. Sibona, *La vendita dell'asse ecclesiastico in Piemonte dal 1867 al 1916*, Milano 1987, introdotto da un esame del contesto storico e politico in cui maturano le leggi eversive.

¹¹ A. Bogge e M. Sibona, *La vendita dell'asse ecclesiastico...*, op. cit., 1987, p. 142.

loro ostilità alle istituzioni e agli ordini presenti e semenzajo di reazionari»¹². Così riferiva il Prefetto di Novara in una lettera dei primi di agosto del 1866, risposta tempestiva alla circolare 3 agosto 1866 n. 2881 con cui il Ministero della pubblica istruzione richiedeva la segnalazione di monumenti e oggetti d'arte appartenenti alle corporazioni sopresse per l'eventuale riconoscimento della "monumentale importanza": questa avrebbe consentito la conservazione integrale degli stabilimenti ecclesiastici (ossia «colle loro adiacenze, biblioteche, archivi, oggetti d'arte strumenti scientifici e simili»¹³), a carico del Fondo per il culto. Un riconoscimento che nell'arco di questi anni non interessò complessi piemontesi: il Santuario di Vicoforte, di cui si riconobbero i pregi artistici e particolarmente storici (ospitando «mausolei di membri illustri della Famiglia Reale»), venne inserito soltanto in un elenco degli "Edifici sacri non monumentali, ma ragguardevoli per arte e per memorie storiche"¹⁴.

I prefetti, a capo delle commissioni provinciali incaricate di sorvegliare e approvare tutte le operazioni di riordinamento ecclesiastico predisposte dagli uffici demaniali, consentirono al Ministero una discreta mappatura dei beni artistici presenti nelle province, a compensare le registrazioni asciutte e spesso poco informate trasmesse dal Fondo per i Culti e dalla Direzione del Demanio. Nel caso sopra citato, per esempio, il prefetto di Novara, pur nei termini generici che possono essere perdonati a un così breve giro di risposta, era in grado di suggerire per i monumenti principali una prima geografia delle presenze artistiche. Dove possibile, giocava prevedibilmente sulla fama riconosciuta a Gaudenzio Ferrari, come per la chiesa di San Cristoforo di Vercelli e il «celebratissimo» Sacro Monte di Varallo; nei casi meno preclari, affidava i non meglio specificati caratteri di pregio alle dichiarazioni dei sindaci, impegnati in quegli anni a mettere in risalto ogni eventuale motivo di orgoglio presente nelle loro piccole patrie. Il Sacro Monte d'Orta risultava così

insigne del pari e per pitture di valenti artisti e per statue e intagli, nonché per una serie di Stazioni o tempietti, architettonicamente assai riputati siccome quelli che si credono essere del Bramante, o quanto meno della Scuola Bramantesca. In tutte queste edicole vi sono gruppi in legno stupendi e pitture di un merito incontestabile. Se devesi prestar fede a quel Sindaco, anche contro una delle pareti del Corridojo che adduce al coro della chiesa esisterebbe un grosso Crocifisso assai stimato e qualche quadro nell'interno della Chiesa¹⁵.

A distanza di pochi mesi, la Direzione Tasse e Demanio, inoltrando un elenco delle opere d'arte presenti nei conventi soppressi desunto dai verbali delle prese di possesso, si limitava invece ai due dipinti di Gaudenzio e Lanino in San Cristoforo di Vercelli e ai «24 cartoni a uso presepio di buon autore» presso i minori osservanti del Sacro Monte di Orta, che insieme ai mobili

¹² *Prefetto di Novara a Ministero della pubblica istruzione*, Novara 8 agosto 1866, in ACS, BCR, b. 18, f. 51. L'attenzione al monumento vercellese costituisce un importante capitolo della fortuna dell'architettura gotica in Piemonte, tema da tempo ben inquadrato da una poderosa letteratura; un orientamento è dato da R. Bordone, *La riscoperta di una riscoperta. Vent'anni di storiografia subalpina sul revival neomedievale ottocentesco*, in BSBS, LXXXIV (1986), pp. 559-568.

¹³ Così recita l'articolo 33 del regio decreto 7 luglio 1866, n. 3036.

¹⁴ Elenco compilato dal Ministero della pubblica istruzione, non datato, conservato in ACS, BCR, b. 2, f. 5.

¹⁵ *Prefetto di Novara a Ministero della pubblica istruzione*, Novara 8 agosto 1866, in ACS, BCR, b. 18, f. 51.

del convento erano stati dismessi alla Fabbriceria del santuario; per il resto ricordava che

Sia nei Conventi soppressi che nelle Chiese annesse esistono quadri e statue di legno senza però che siano indicati per pregio artistico speciale e solo taluni quadri infissi al muro di chiese risultano di qualche valore, come a ragion d'esempio quelli esistenti nella Chiesa di St. Maria in questa Città. Come però opere d'arti pregiate non debbonsi dimenticare le pitture a fresco di Gaudenzio Ferrari esistenti nella Chiesa di St. Andrea a Vercelli e nel refettorio di quel Convento dei Barnabiti; ma di questo non pare il caso doversi tenere ragionamento¹⁶.

L'intervento del Ministero e del Prefetto rappresentarono lo stimolo più significativo rivolto ai municipi per l'acquisizione di opere d'arte da conservare presso i musei locali. La legge prevedeva infatti che le istituzioni museali di natura pubblica e presenti nel territorio della provincia di appartenenza potessero accogliere le opere provenienti da conventi soppressi e non esposte in chiese adibite al culto. A sedare le tensioni inevitabilmente scaturite tra gli enti locali e tra questi e l'amministrazione statale per stabilire la destinazione dei beni, nel marzo del 1867 il Ministero aveva redatto alcune *Avvertenze*, di cui si riportano i seguenti punti:

La devoluzione [...] non è né alle Provincie, né al Comune, ma alle biblioteche pubbliche ed ai musei, che già esistessero nelle singole Provincie, sieno essi nazionali, provinciali, comunali, o anche forniti di propria personalità legale, purché siano ad uso e beneficio pubblico.

In quelle Provincie o in quei Comuni in cui non esistessero già Biblioteche pubbliche o Musei potrà aver luogo la devoluzione, se una biblioteca pubblica o un Museo venga appositamente istituito per accogliervi i libri, manoscritti, oggetti d'arte ecc.¹⁷

Le *Avvertenze*, sebbene chiarissero la possibilità da parte degli enti locali di istituire musei e biblioteche pubbliche per provvedere alla custodia e alla conservazione dei beni, cercavano allo stesso tempo di scoraggiare un'eccessiva proliferazione di piccole strutture dalle scarse risorse, che oltre a non fornire le necessarie garanzie di funzionamento avrebbero potuto provocare la frammentazione di nuclei patrimoniali omogenei. Per gli oggetti d'arte e di antichità consigliavano infatti «sempre di fare il possibile che siano raccolti ne' musei e nelle Gallerie già esistenti, affinché come accade pe' codici, non perdano il loro pregio dispersi in più luoghi, e mal custoditi e male apprezzati, come avviene quasi sempre quando sono in piccol numero, e senza la tutela d'una speciale istituzione»¹⁸.

¹⁶ Direzione Tasse e Demanio a Prefetto di Novara, Novara 8 aprile 1867, in ACS, BCR, b. 18, f. 51.

¹⁷ Le "Avvertenze sull'esecuzione dell'art. 24 della legge 7 luglio 1866", del 12 marzo 1867, sono ampiamente trattate da A. Gioli (*Monumenti e oggetti d'arte...*, op. cit., 1997, pp. 110 e segg.), che, ben individuando il problema sia politico sia culturale alla base delle scelte di concentrazione o decentramento dei beni, vi vede una sorta di progetto culturale orientato a privilegiare la raccolta organica degli oggetti «in pochi musei già costituiti piuttosto che sparpagliati in numerose, piccole ed in gran parte ancora inesistenti strutture».

¹⁸ *Ibidem*.

A Novara la presenza di una Biblioteca e una Pinacoteca civiche, avviate e funzionanti, consentì al Ministero un particolare vigore nel sollecitare la devoluzione dei beni provenienti da corporazioni soppresse. Dopo aver ripetutamente richiesto, per il tramite del prefetto, informazioni e assicurazioni sulla natura pubblica e l'autonomia finanziaria delle due istituzioni¹⁹ («dopo di che io non tarderò un minuto a proporre che gli siano devolute le opere d'arte che egli richiese e che io desidero ardentemente che egli abbia»²⁰), il ministro nel febbraio 1868 comunicava al Fondo per il culto che gli oggetti esistenti nelle chiese e conventi delle congregazioni soppresse del circondario novarese dovevano essere «con le usate cautele devoluti al Municipio di Novara per arricchirne la sua Galleria annessa alla Biblioteca pubblica», a condizione di fare un esatto inventario degli oggetti ceduti²¹. Sebbene attento agli aspetti tecnici e burocratici, il Ministero non tralasciava di documentarsi anche in merito alla natura e al patrimonio dei musei, come dimostra la pagina conservata tra la corrispondenza sulle soppressioni in cui si leggono alcuni brevi appunti:

«La Pinacoteca di Novara ha oltre a cento quadri moderni, tutti d'artisti novaresi, ed è poi ricca dei quadri che le donò il De-Pagave, tra' quali ammiransi parecchie tavole antiche e un bellissimo dipinto del Parmigianino. Ora sta formando una collezione di pregevoli stampe»²².

Venuto a sapere che da parte degli agenti del demanio non era stata effettuata alcuna devoluzione, il Ministero prestava quindi i propri suggerimenti:

«[i Municipi] dal canto loro eleggano Commissioni per raccogliere notizia di quelle opere d'arte, e particolarmente delle più pregevoli, e per compilarne un elenco da trasmettersi agli uffici locali del Demanio, che hanno incarico di eseguire la consegna di esse opere. Il decreto di devoluzione riguarda solo gli oggetti d'arte non esposti al culto, ma se tra quelli che dovrebbero rimanere nelle Chiese ve ne avesse alcuno di singolare pregio e mal custodito, e il Municipio ne facesse domanda offerendo di dare in cambio alla chiesa un altro oggetto d'arte d'argomento sacro e accomodato al luogo, io mi adopererei a far sì che tale domanda fosse assecondata»²³.

Con questa lettera il Ministero faceva riferimento anche alla situazione di Vercelli, dove analogamente la Pinacoteca Patria, da poco costituita presso l'Istituto di Belle Arti, pur avendo fatto tempestiva richiesta di acquisizione e garantita da uno stanziamento annuo di 300 lire, non aveva

¹⁹ Il requisito richiesto dal Ministero era lo stanziamento minimo, obbligatorio e perpetuo a favore del museo, di L. 200 annue; nel 1868 il Municipio di Novara garantiva l'apertura della Biblioteca e della Pinacoteca ogni giorno escluso il lunedì dalle 10 alle 16, assegnando all'anno uno stipendio di lire 1000 all'assistente delle medesime e uno stanziamento di lire 700 dalle spese ordinarie del bilancio comunale: *Prefetto di Novara a Ministero della pubblica istruzione*, Novara 18 gennaio 1868, in ACS, BCR, b. 18, f. 51.

²⁰ *Ministero della pubblica istruzione a Prefetto di Novara*, Roma 25 gennaio 1868, in ACS, BCR, b. 18, f. 51.

²¹ *Ministero della pubblica istruzione a Direttore dell'Amministrazione al Fondo per il culto*, Roma 29 febbraio 1868, in ACS, BCR, b. 18, f. 51.

²² Pagina senza firma né data, in ACS, BCR, b. 18, f. 51.

²³ *Ministero della pubblica istruzione a Prefetto di Novara*, Roma 19 maggio 1868, in ACS, BCR, b. 18, f. 51.

ricevuto alcuna opera. Fin dal gennaio del 1867 infatti l'Istituto aveva rivolto una speciale petizione al Ministro dei Culti, sottolineando il proprio impegno statutario per la conservazione e l'incremento delle raccolte artistiche, «specialmente di Pittori che illustrarono nel secolo XV la famosa scuola dei Giovenoni e dei Lanini»²⁴, e non esistendo sul territorio altre realtà analoghe per fini o strumenti. Da parte propria il Demanio giustificava l'accaduto appellandosi all'impossibilità di prelevare opere d'arte, sebbene «di qualche valore», quando fossero esposte al culto²⁵, non contemplando quindi interventi straordinari motivati da esigenze conservative.

L'insistenza da parte ministeriale o talora civica verso l'incameramento di beni artistici collocati nelle loro chiese e conventi originari, per quanto manifesti in alcuni casi una marcata attitudine alla musealizzazione e un legame di parentela tra opere e luoghi non così diffusamente e completamente privilegiato (nonostante la dolorosa esperienza napoleonica, allora stigmatizzata delle *Lettres à Miranda* di Quatremère de Quincy²⁶), si stempra nella considerazione dei reali rischi corsi da dipinti, sculture e arredi sia in merito alle condizioni di conservazione²⁷, sia rispetto al rischio di furto o indebita alienazione. In provincia di Novara, nel 1870 il Regio Ispettore per gli scavi e monumenti Antonio Rusconi riferiva al Prefetto una serie di casi allarmanti:

[...] da qualche tempo antiquari veri o posticci vanno percorrendo questo Circondario, tentando specialmente i Parroci o le Fabbriceria, da cui, anche per pochissimo prezzo, ottengono oggetti di vera importanza per la Storia e per le arti: ad esempio recentemente nell'Isola di Orta i fabbricieri della Basilica di S. Giulio hanno venduto per L. 50 ad un banchiere genovese (Sig. Filippini) un tripode romano assai stimato²⁸. Non è un mese che solo per caso, si è giunti in tempo di fermare una quantità di oggetti antichi di valore, che il Parroco del luogo di Miasino riteneva inutili alla chiesa. Nella sacrestia della Parrocchiale di Orta vi ha una ascensione di M. V. di molto pregio, e di tale oggetto non si attende che il compratore.

Quel che avviene nel circondario ed anche altrove, non è tanto dovuto all'ignoranza od alla cupidigia dei Parroci o dei Fabbricieri, quanto alla persuasione che non siasi legge che loro vieti la libera disponibilità di tali oggetti.

²⁴ *Istituto di belle arti a Ministro dei culti*, Vercelli sd [ma 22 gennaio 1867], in IBAV, m. 531, fascicolo "Conservazione monumenti ed oggetti di antichità". La data è indicata in una successiva lettera del Sindaco, dove si riferisce il parere favorevole della Prefettura nel concedere le opere d'arte al Municipio, purché si rispettino tre condizioni: averne la dovuta cura, farli riporre in locali decenti e aperti al pubblico affinché gli studiosi possano liberamente fruirne e stanziare in bilancio una somma annua perpetua e obbligatoria per il mantenimento e l'incremento delle collezioni (*Sindaco di Vercelli a Direttore dell'Istituto di belle arti*, Vercelli 6 aprile 1867, *ibidem*).

²⁵ *Direzione generale Amministrazione Fondo per il culto a Ministero della pubblica istruzione*, Firenze 15 ottobre 1869, in ACS, BCR, b. 18, f. 51.

²⁶ Per la traduzione italiana delle *Lettres* si rimanda a: A. C. Quatremère de Quincy, *Lettere a Miranda*, op. cit., 2002.

²⁷ A. Gioli (*Monumenti e oggetti d'arte...*, op. cit., 1997, p. 168) ricorda le preoccupazioni in tal senso espresse da Pietro Selvatico Estense dalle pagine di «Nuova Antologia».

²⁸ In comunicazioni successive Rusconi riconobbe nell'oggetto in realtà un braciere del XVIII secolo, su cui ebbe comunque a commentare: «Del resto se anche invece di un tripode, fosse stato un braciere del secolo scorso, certo è che il Banchiere di Genova non l'avrebbe acquistato se non avesse avuto pregio, ed avendo pregio, non si poteva alienare». Il commento è riportato in: *Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti (Fiorelli) a Provveditore Capo per l'Istruzione Artistica*, Roma 7 aprile 1880, minuta, in ACS, BCR, b. 18, f. 51.

Sarebbe utilissimo adunque che si trovasse modo di richiamare al dovere questi spogliatori di buona fede e soprattutto di rammentare loro che non possono sottrarre alla sorveglianza dell'Ispettore Circondariale alcun oggetto appartenente alla Chiesa, alla Fabbriceria od alla Confraternita.²⁹

La vigilanza degli Ispettori riusciva comunque solo parzialmente ad arginare il fenomeno delle vendite e delle dispersioni, se a distanza di oltre dieci anni lo stesso Rusconi, sollecitando la creazione di elenchi e inventari per le pergamene degli archivi capitolari e per tutti gli oggetti d'arte presenti sul territorio di propria competenza, ebbe a dichiarare che «la Provincia Novarese è diventata la terra promessa di tutti gli antiquarii di strapazzo che la percorrono continuamente in ogni senso, sempre sicuri di buoni affari»³⁰.

A Casale Monferrato, dove l'importante collezione Leardi-Vidua, giunta con legato testamentario nel 1854, era stata destinata ad affiancare l'istituto tecnico, nemmeno la soppressione dei conventi dei crociferi, dei somaschi e dei missionari riuscì a smuovere l'amministrazione municipale verso l'istituzione di un museo civico³¹. Eppure anche in questo caso le insistenze ministeriali furono esplicite e reiterate, tanto che la pratica conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato è intitolata «Istituzione e formazione pinacoteca civica».

La prima indicazione delle opere ritenute significative fu compilata da una commissione, nominata dal sotto-prefetto e di cui faceva parte lo scultore Gaspare Galeazzi³²; a distanza di più di un anno il ministero apriva la questione della conservazione delle opere rinvenute presso i padri somaschi, che il Comune aveva affidato al collegio municipale Trevisio:

[...] lo volentieri farei invece che [gli oggetti già appartenuti ai padri somaschi] fossero devoluti al Municipio, insieme ad altri che esso m'indicasse già appartenenti a Corporazioni soppresse e non esposti al culto, quando detto Municipio deliberasse d'instituire una Pinacoteca pubblica, con una conveniente dote annua. La città di Casale, tanto benemerita nella pubblica istruzione, dovrebbe dare anche questa prova della sua civiltà e gentilezza; la quale riuscirebbe tanto più facile e proficua se, come s'è fatto in molti altri luoghi, i privati cittadini si risolvessero di porre, a modo di deposito, le loro opere d'arte nella Pinacoteca del loro Comune, di cui sarebbe quell'Istituto ornamento pur troppo

²⁹ Il testo fa parte di una relazione presentata da Rusconi al Prefetto e riportata in: *Ministero di grazia e giustizia e dei culti a Ministero dell'istruzione pubblica*, Roma 24 ottobre 1870, in ACS, BCR, b. 18, f. 51.

³⁰ *Prefetto di Novara a Ministero della pubblica istruzione*, Novara 4 maggio 1881, in ACS, BCR, b. 18, f. 51.

³¹ G. Mazza, *Le civiche raccolte*, in G. Mazza e C. Spantigati, *Le collezioni del Museo Civico di Casale. Catalogo delle opere esposte*, Casale Monferrato 1995, in part. pp. 32-34.

³² Originario di Vigevano, fu medaglista e intagliatore di coni per la Regia Zecca: E. Castelnuovo e M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra (Torino maggio-luglio 1980), s.l. 1980, vol. III, *ad vocem*. La relazione presentata dalla Commissione è riportata in Appendice, n. 1. Alle opere lì indicate si aggiunsero altre segnalazioni, che troviamo riassunte nell'elenco *Opere d'arte già claustrali nel Regno, Provincia di Alessandria* (sd, pp. non numerate), in ACS, BCR, b. 5, f. 1, ai numeri 4, 5 e 16: si tratta di ulteriori dipinti del Moncalvo (*Conversione di San Paolo, Madonna dell'Assunta, Morte di San Paolo*) e tre dipinti di autore ignoto (*Beato Alessandro e Santi, San Camillo, Cuore di Gesù*), tutti presso la chiesa di San Paolo. La chiesa venne mantenuta aperta al culto e le opere consegnate al Municipio con verbale dell'11 dicembre 1869.

raro nelle province settentrionali del Regno [...]»³³.

Il prefetto assicurava di aver raccomandato vivamente al Comune di Casale di «secondare le mire del Ministero come evidentemente propense al progresso in generale, all'educazione del popolo, e a decoro ed ornamento della città in merito allo stabilimento di una Pinacoteca»³⁴, ma il Municipio temporeggiava, adducendo difficoltà nel reperimento dei fondi, la legittimità del prelievo delle opere e l'importanza delle stesse, osservando «anzitutto, che forse venne dato ai quadri stessi un valore ed un'importanza che realmente non hanno»³⁵. Nella seduta straordinaria del 15 dicembre 1868, dopo ulteriori sollecitazioni, il consiglio comunale deliberava «di aprire una pubblica pinacoteca quando il Governo gli ceda gratuitamente gli oggetti d'arte che si trovano nelle chiese religiose soppresses di quella città»³⁶; il ministero attivava quindi tempestivamente le dovute procedure con l'Amministrazione al Fondo per il Culto³⁷, ma il Municipio continuava nel suo gioco al ribasso:

Il Municipio ha disposto che gli oggetti d'arte che possano pervenirgli dalle Chiese già claustrali del Circondario non conservate al culto, siano riposti nella gran sala consiliare dove già trovansi alcuni quadri di valore spettanti al Comune. Quella stanza è sede acconcissima per una Pinacoteca. Però fino al presente nessuno di tali oggetti venne consegnato al Municipio, dappoiché non ne esisteva alcuno nella soppressa chiesa della Madonna della Neve in Mirabello e le altre Chiese claustrali di quel Circondario rimangono aperte al Culto. La Chiesa di S. Antonio in Casale è bensì chiusa e v'è un quadro pregevole, ma pende lite sulla proprietà della medesima e de' suoi eredi. E il locale dei Somaschi dove pure esistono oggetti d'arte di qualche pregio passò al Collegio Convitto Trevisio amministrato dal Municipio, quanto poi a quadri che vi sono e che appartengono da tempo al Collegio stesso, e' non hanno quel pregio che gli venne attribuito. Il ritratto di Napoleone I creduto opera dell'Appiani, non è che una delle tante copie dell'originale che si mandarono dal Governo d'allora ai vari Licei Imperiali. E l'altro quadro La Madonna, non è mica del Moncalvo come si disse, ma è anch'esso una copia. Il primo è collocato nella sala d'Amministrazione del Convitto, l'altro in altra sala dell'Istituto, e ambedue sono ben custoditi³⁸.

Persa dunque l'occasione delle soppressioni, per il museo civico di Casale si dovrà attendere il nuovo secolo.

³³ *Ministero della pubblica istruzione a Prefetto di Alessandria*, Firenze 26 dicembre 1867, minuta, in ACS, BCR, b. 5, f. 1.

³⁴ *Prefetto di Alessandria a Ministro della pubblica istruzione*, Alessandria 1 febbraio 1868, in ACS, BCR, b. 5, f. 1.

³⁵ *Sindaco di Casale a Sotto Prefetto di Casale*, Casale 23 gennaio 1868, in ACS, BCR, b. 5, f. 1.

³⁶ *Prefetto di Alessandria a Ministero della pubblica istruzione*, Alessandria 27 dicembre 1868, in ACS, BCR, b. 5, f. 1.

³⁷ *Ministro della pubblica istruzione a Direttore dell'Amministrazione al Fondo per il Culto*, Firenze 5 gennaio 1869, minuta; *Direttore dell'Amministrazione al Fondo per il Culto a Ministro della pubblica istruzione*, Firenze 28 gennaio 1869, in ACS, BCR, b. 5, f. 1.

³⁸ *Sotto Prefetto di Casale [a Prefetto di Alessandria?]*, Casale 18 novembre 1869, copia, in ACS, BCR, b. 5, f. 1. Il dipinto citato esistente nella chiesa di S. Antonio è un quadro attribuito al Grammorseo su cui pendeva una lite tra il Municipio e la famiglia Callori; nel 1879 la causa era ancora ferma in cassazione: *Sotto Prefetto di Casale a Ministero della pubblica istruzione*, Casale 5 giugno 1879.

1.2 Colmare le lacune con "preziosi quadretti": acquisizioni della Reale Galleria

A Torino la destinazione delle opere provenienti da conventi soppressi non vide il neo istituito Museo Civico tra gli interlocutori del Ministero: a favore del Municipio si riscontrano unicamente i volumi della biblioteca dei Missionari, proprietari anche di alcune «macchine fisiche» devolute al Liceo del Carmine³⁹. L'eventuale destinazione museale interessava invece la Reale Galleria: forte del prestigio e del ruolo istituzionale consegnatale dalla lunga direzione del marchese Roberto d'Azeglio (1832-1854), passata nel 1860 dalla Real Casa alle dipendenze del Ministero della pubblica istruzione, nel 1865 la Pinacoteca era stata finalmente trasferita dalla sede di Palazzo Madama a quella più ampia e funzionale del palazzo dell'Accademia delle Scienze. La prospettiva nazionale d'impronta carloalbertina s'intrecciava ora a nuovi indirizzi: i problemi della tutela e una nuova considerazione della pittura piemontese avrebbero caratterizzato in particolare la direzione di Francesco Gamba, dal 1869 al 1887⁴⁰.

Le opere messe in gioco dalle soppressioni rispondevano così per motivi diversi all'intento di colmare le lacune presenti nelle collezioni museali. Significativo in tal senso l'episodio legato alla *Madonna col Bambino* di Barnaba da Modena, «prezioso quadretto di un rarissimo Pittore trecentista e Giottesco» che avrebbe onorevolmente rimediato alla carenza di opere di primitivi: nota la sua presenza nel soppresso convento dei Domenicani⁴¹, l'allora direttore generale della Galleria Luigi Gandolfi ne sollecitava la devoluzione facendo leva sul duplice tasto della salvaguardia («se nessuno si fa innanzi a reclamarla non è improbabile che venghi travolta nella voragine che inghiotti tante altre produzioni artistiche nelle Marche, nell'Umbria ed in altre provincie») e del completamento museografico («quel quadretto sarebbe un prezioso acquisto per la Pinacoteca di Torino che patisce difetto di opere antiche»)⁴²; la qualità del dipinto era inoltre avvalorata dalla letteratura di cui godeva («la più importante Tavola citata dal Cibrario e dal S. Marchese esistente a S. Domenico a Torino»⁴³) e dal ruolo, nella ricomposizione della storia dell'arte in Piemonte, di Barnaba da Modena, «dal quale originò la scuola Piemontese in capo alla

³⁹ *Amministrazione del Fondo per il culto a Ministero della pubblica istruzione*, Firenze 6 dicembre 1867, in ACS, BCR, b. 26, f. 73.

⁴⁰ M. di Macco, *Torino*, in *Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi*, Torino 1979, in part. pp. 86-91. Per un breve profilo storico della Galleria si rinvia a F. Corrado, S. Pinto, *La Galleria Sabauda*, in V. Castronovo (a cura di), *Storia Illustrata di Torino*, Milano 1994, pp. 2521-2540.

⁴¹ Collocata in origine nella chiesa di San Domenico di Rivoli, in seguito alle soppressioni francesi passò nella collezione del Conte Pullini (che la prestò per l'esposizione del 1820 nel palazzo della Regia Università) e quindi approdò ai domenicani di Torino: M. Bernardi, *La Galleria Sabauda di Torino*, Eri, Torino 1968, p. 150; N. Gabrielli, *Galleria Sabauda Maestri italiani*, Torino 1971, cat. 21, tav. 23. Sulla fortuna della tavola si sofferma anche E. Rossetti Brezzi, *Tra Piemonte e Liguria*, in G. Romano (a cura di), *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1996, in part. pp. 16-17.

⁴² *Direzione Generale delle Reali Gallerie a Ministro dell'istruzione pubblica*, Torino 19 nov 1867, in ACS, BCR, b. 26, f. 73.

⁴³ *Direzione Generale della Reale Pinacoteca a Ministro dell'istruzione pubblica*, Torino 24 gen 1868, in ACS, BCR, b. 26, f. 73. Luigi Cibrario aveva descritto la tavola, vista nella sala capitolare del convento di San Domenico di Torino, in L. Cibrario, *Storia di Torino*, Torino 1846, vol. II, p. 260.

quale è il Macrino d'Alba»⁴⁴. L'opera sarebbe però entrata per acquisto: «dichiarata introvabile» nel 1868⁴⁵, dopo diversi passaggi di proprietà pervenne a Giovanni Vignola, che nel 1875 la vendette alla Pinacoteca⁴⁶.

Su invito del Prefetto, e dopo aver perlustrato chiese e conventi, Gandolfi aveva formulato un elenco di undici quadri, «metà dei quali di primo ordine»⁴⁷ e dove l'appartenenza alla scuola piemontese non mancava di essere sottolineata; il guardasigilli aveva disposto la loro devoluzione, «con l'obbligo però ad essa Pinacoteca per quelle fra dette Chiese che si trovassero aperte al culto, di sostituire altre opere nel luogo di quelle devolute»⁴⁸. Il principio della sostituzione era stato caldeggiato dal direttore del demanio, che di fronte alle rimostanze dei cittadini di Avigliana (disposti a difendere i propri dipinti con la forza) considerava poco conveniente prelevare opere destinate al culto e consigliava comunque di sostituire gli originali con buone copie o con altri dipinti della galleria meno prestigiosi. La *Vergine annunziata* della Madonna dei Laghi, quadro «creduto del Giovenone ma che il Sottoscritto [Gandolfi] ritiene per opera del Defendente Deferraris», e che gli avigliesi tengono «in venerazione forse eccessiva»⁴⁹, divenne così occasione di scontro tra le ragioni del culto e le ragioni del museo⁵⁰, ma anche tra interessi pubblici e prerogative ecclesiastiche: al dipinto si preferì infine rinunciare, né si poterono condurre in Pinacoteca i quadri chieresi del Moncalvo (passati al Municipio) o i due del Guercino in San Filippo e in San Domenico (riconosciuti alle rispettive parrocchia e confraternita).

Il rammarico era in questi casi stemperato dal considerare come questi autori, la cui

⁴⁴ Direzione Generale della Reale Pinacoteca a Ministro dell'istruzione pubblica, Torino 24 gen 1868, in ACS, BCR, b. 26, f. 73. Nell'allestimento del 1898 realizzato da Alessandro Baudi di Vesme, basato su un riordino filologico e secondo la classificazione per scuole e per epoche (A. Baudi di Vesme, *La Regia Pinacoteca di Torino*, in «Le Gallerie nazionali italiane, Notizie e documenti», anno III, Roma 1897, pp. 3-68), la tavola di Barnaba da Modena è collocata nella prima delle tre sale dedicate ai pittori piemontesi (la sala II) e nel catalogo a stampa compare tra le 23 opere riprodotte in fotografia: A. Baudi di Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Vincenzo Bona, Torino 1909 (I ed. Torino 1899), n. di cat. 21.

⁴⁵ Direzione Generale della Reale Pinacoteca a Ministro dell'istruzione pubblica, Torino 24 gen 1868, in ACS, BCR, b. 26, f. 73.

⁴⁶ M. Bernardi, *La Galleria...*, op. cit., 1968; A. Baudi di Vesme, *Catalogo...*, op. cit., 1909.

⁴⁷ Direzione generale della Reale Pinacoteca a Ministro della istruzione pubblica, Torino 24 gen 1868, in ACS, BCR, b. 26, f. 73.

⁴⁸ Amministrazione del Fondo per il culto a Ministero della pubblica istruzione, Firenze 19 febbraio 1868, in ACS, BCR, b. 26, f. 73. Le opere sono così elencate nelle disposizioni del guardasigilli: «1. Il S. Eusebio del Guercino nella Congregazione di S. Filippo, in Torino. 2. La Madonna del Rosario del Guercino nella Chiesa di S. Domenico, ivi. 3. Il San Pietro in abito Pontificale del Moncalvo Piemontese, nella Chiesa di Santa Croce, ivi. 4. Due quadri, uno del Crespi detto il Cerano, e l'altro del Moncalvo, nella Chiesa del Monte, ivi. 5. L'Annunziata, del Giovannone, o del Defendente Deferraris Piemontese in Avigliana, nel convento de' Cappuccini. 6. Tre [quattro] quadri grandi del Moncalvo Piemontese, nella Chiesa di S. Domenico, in Chieri». L'undicesima opera era costituita dal dipinto di Barnaba da Modena, di cui a queste date si erano perse le tracce.

⁴⁹ Direzione generale della Reale Pinacoteca a Ministro della istruzione pubblica, Torino 19 settembre 1868, in ACS, BCR, b. 26, f. 73. La vicenda è ricordata anche da A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte...*, op. cit., 1997, p. 171. Il dipinto in questione è la pala d'altare di Defendente Ferrari (trittico con *Annunciazione e i santi Rocco e Sebastiano*), donata da Carlo Emanuele I nel 1615.

⁵⁰ Da pochi anni altre due tavole avigliesi erano state acquistate dalla Regia Pinacoteca: la *Madonna* di Defendente proveniente dalla chiesa di Santa Maria in Borgo Vecchio e le *Nozze di Santa Caterina*, allora attribuite a Giovenone: N. Gabrielli, *Galleria Sabauda...*, op. cit., 1971, p. 118-120.

fortuna era ormai consolidata, fossero già ben rappresentati in Pinacoteca. Una valutazione analogia decise le sorti di un altro dipinto del «Moncalvo Piemontese», il *San Pietro* conservato in Santa Croce: «essendo esposto al culto si ha l'obbligo di farne eseguire copia la quale per l'immensa sua mole costerebbe somma maggiore del valore dell'originale, per cui, per sistema d'economia, chi scrive sarebbe di parere [...] di abbandonare l'idea, essendo d'altronde l'autore assai bene rappresentato nella Galleria»⁵¹. La sostituzione con copia consentì invece di incamerare l'imponente tela del Cerano che si trovava nella chiesa del Monte dei Cappuccini⁵², mentre «fra i preziosi capo lavori» raccolti in Galleria non sembrava degno di figurare alcuno dei dipinti già di pertinenza del Convento della Consolata su cui Gandolfi aveva praticato un esame diligente⁵³.

Il ruolo tradizionalmente accentratore del capoluogo torinese rispetto alle opere presenti nelle altre province della regione in occasione delle soppressioni di questi anni è solo in parte ridimensionato rispetto al passato: sebbene la Pinacoteca non potesse essere la diretta destinataria delle devoluzioni, deteneva un insieme di saperi e possibilità che le consentirono acquisti tempestivi, diretti (come nel caso delle *Nozze di Santa Caterina* di Ottaviano Cane acquistata dai domenicani di Trino nel 1864) oppure mediati dal mercato antiquariale. Acquisti spesso all'oscuro dello stesso ministero, come per il trittico cinquecentesco di scuola fiamminga di proprietà della confraternita del Santuario di Santa Lucia a Villanova Mondovì⁵⁴. La segnalazione della vendita dell'opera venne fatta al Ministero della Pubblica istruzione dal monregalese Gaetano Gioannini, censore del Convitto Nazionale di Sondrio, in seguito a una visita nella terra natia nel 1870:

Nella mia breve gita a Mondovì mia patria, perintesi come un bellissimo dipinto in legno di genere religioso esistente nell'antico Santuario di S. Lucia del comune di Villanova sia in procinto di essere venduto dall'amministrazione di quella Chiesa al prezzo di stima rilevante di £ 700. Tale quadro, da me visto pria d'ora, e che per la sua conformazione tripartita pare fosse anticamente destinato per la momentanea costruzione di altare nei campi di battaglia, [...] sempre tenuto in grandissimo pregio come appartenente a scuola classica antica, ed a credenza universale possa avere un valore di gran lunga maggiore di quello assegnatogli da persone non affatto perite nella materia. La bellezza del dipinto, il timore che desso possa a

⁵¹ Direzione generale della Reale Pinacoteca a Ministro della istruzione pubblica, Torino 19 settembre 1868, in ACS, BCR, b. 26, f. 73. In alternativa si proponeva la devoluzione della *Deposizione*, «opera egregia del Beaumont che avrebbe molto maggiore importanza artistica».

⁵² Si tratta della tela della *Vergine con il bambino e i santi Francesco e Lorenzo*: N. Gabrielli, *Galleria Sabauda...*, op. cit., 1971, cat. n. 454 e fig. 353.

⁵³ Direzione generale della Reale Pinacoteca a Ministro della istruzione pubblica, Torino 19 settembre 1868, in ACS, BCR, b. 26, f. 73.

⁵⁴ L'ingresso dell'opera in Galleria Sabauda è ricostruito da C. E. Spantigati, *Gli acquisti della Regia Galleria*, in AA.VV., *Per una storia del collezionismo sabauda. Pittura fiamminga ed olandese in Galleria Sabauda. Il Principe Eugenio di Savoia-Soissons uomo d'arme e collezionista*, Galleria Sabauda, Torino 1982, cat. n. 195. Il trittico è stato inserito nel tema della circolazione seicentesca della pittura nordica in Piemonte da G. Dardanella, *Il trittico di Villanova Mondovì*, in AA.VV., *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Strumenti per la didattica e la ricerca 3, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Torino 1985, pp. 37-42.

vil prezzo cadere in mani mercenarie, l'amore anzi il culto che io professo per gli oggetti d'arte riguardevoli, e soprattutto il per me lusinghiero incarico da V. E. affidatomi [...] mi obbligano a renderla di quanto sovra ad ogni buon fine informata...⁵⁵

La Commissione del Santuario in realtà aveva venduto l'opera al Gandolfi già nel 1867, adducendo motivi conservativi legati all'eccessiva umidità⁵⁶; su richiesta del Ministero, il nuovo direttore della Galleria Francesco Gamba circostanziava l'avvenuto acquisto del trittico, che «ha tutto il carattere della Scuola Tedesca di Colonia del secolo XV» e si trovava esposto nella sala XII del museo⁵⁷.

1.3 La provincia sguarnita

Nella provincia di Cuneo il capoluogo era ancora sprovvisto di un proprio museo, che sorgerà solo nel secolo successivo: la città non poté dunque beneficiare delle devoluzioni, e rappresentò anzi l'unico caso di trasferimento al di fuori dei confini regionali, con la cessione ai Musei Governativi di Roma della Carta topografica di Roma e del suburbio di Leonardo Bufalino, proveniente dall'ex monastero degli Angeli⁵⁸. La devozionalità diffusa consentì di mantenere aperte al culto la maggior parte delle chiese e quindi di conservarvi sculture e dipinti⁵⁹, anche quando il demanio procedette alla vendita degli immobili⁶⁰.

⁵⁵ G. Gioannini a Ministro per la Pubblica istruzione, Sondrio 27 ottobre 1870, in ACS, BCR, b. 12, f. 11.

⁵⁶ Sotto Prefetto del Circondario di Mondovì a Ministero per la pubblica istruzione, Mondovì 2 gennaio 1871, in ACS, BCR, b. 12, f. 11.

⁵⁷ Direzione Generale della Reale Pinacoteca a Ministro per la Pubblica istruzione, Torino 25 marzo 1871, in ACS, BCR, b. 12, f. 11.

⁵⁸ L'episodio è ricostruito anche da A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte...*, op. cit., 1997, p. 112, n. 5. A livello nazionale poche furono le devoluzioni al di fuori della provincia: secondo i dati forniti dalla Gioli in più dei 2/3 delle province i provvedimenti soppressivi condussero al formarsi e svilupparsi di istituzioni museali e in circa metà delle province interessate le opere si concentrarono nel museo del capoluogo; le 69 province del regno sono divise in tre tipologie: quelle in cui le opere risultano interamente devolute agli unici musei o pinacoteche esistenti (quelli dei capoluoghi), tra cui Torino; quelle in cui le devoluzioni sono effettuate a favore di musei situati in più luoghi, tra cui Alessandria e Novara; quelle in cui non risultano devolute opere ad alcun museo o pinacoteca, tra cui Cuneo (A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte...*, op. cit., 1997, p. 112 e p. 113, n. 6).

⁵⁹ In provincia di Cuneo le chiese di congregazioni sopresse mantenute aperte al culto, e quindi in grado di custodire le proprie opere d'arte, furono i santuari della Beata Vergine delle Grazie di Cherasco, della Beata Vergine del Fontano a Briga Marittima e di San Giovanni dei Cappuccini a Sommariva Bosco; le chiese di San Filippo Neri e della Missione a Mondovì, di Santa Maria Maddalena ad Alba, dei cappuccini di Ceva, di San Bernardino a Saluzzo, della Madonna degli Angeli di Cuneo e di Cussanio presso Fossano. Non poté essere applicata la legge di soppressione al santuario della Santa Vergine del Pilone a Moretta e alla chiesa dei Santi Andrea ed Evasio di Mondovì, appartenenti a confraternite secolari; il Santuario di Vicoforte fu riconosciuto di proprietà della fabbrica.

⁶⁰ Come a Racconigi per la chiesa di San Domenico, acquistata da famiglie private e poi affidata ai domenicani per l'officiatura, e per la chiesa dei Cappuccini che gli stessi frati acquistarono dal demanio.

Su Cuneo e circondario la corrispondenza relativa alle soppressioni rivela d'altro canto la mancanza di una solida rete di conoscitori cui far riferimento per indirizzare l'azione di tutela. In due casi si registra il ricorso al pittore Pier Ambrosio (1840-1885), professore presso l'Istituto Tecnico della città, che nel 1874 consegnava due relazioni: una, non rinvenuta, sugli affreschi e sui dipinti della chiesa della Madonna degli Angeli⁶¹; l'altra sul santuario della Beata Vergine del Fontano a Briga Marittima⁶². Il Ministero si era infatti lamentato con il Prefetto di Cuneo delle informazioni giunte sui dipinti di Briga, «vedendosi, anche troppo bene, che il Sindaco non ne ha alcuna notizia, e ciò egli avrebbe dovuto confessare, piuttosto che dirci che questi affreschi rappresentanti la vita di Gesù, la resurrezione e il giudizio finale vanno attribuiti, secondo lui, alla pittura preistorica»⁶³.

Di qui la decisione dell'incarico al professor Ambrosio: la sua lunga relazione in qualche modo denuncia una effettiva mancanza di riferimenti culturali utili a una considerazione appropriata dei documenti artistici presenti sul territorio. In quegli stessi anni Federico Alizeri pubblicava i volumi dedicati alla pittura delle sue *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*: nel primo volume dedicato alla pittura, edito nel 1870, l'erudito ligure riconosceva nell'opera del Canavesio quella decisa influenza tedesca che caratterizzerà le osservazioni dedicate al pittore tra '800 e '900, dalle considerazioni di Ernesto Berteà nel suo volume sui pittori del pinerolese del 1897 fino alla monografia di Michelangelo Fulcheri del 1925. Mentre Canavesio veniva progressivamente inserito nella fitta trama di influenze e presenze artistiche che nel XV secolo aveva segnato la produzione di area marittima e provenzale, Ambrosio si dedicava a un tentativo del tutto diverso, segnato da un ormai irrigidito impianto positivistico e da un municipalismo di superficie. Dopo aver descritto l'ambiente in cui si collocava il santuario e la sua struttura architettonica, lasciava a «storici e antiquari» l'interpretazione delle iscrizioni che vi si trovavano, limitandosi in qualità di artista a «constatarne il merito reale». Si abbandonava poi a maldestre digressioni sul progresso storico dell'arte, intesa in senso evoluzionistico come tensione verso la perfezione rinascimentale.

L'arte che per le meschine superstizioni del medioevo era diventata tutta simbolica, come l'arte che produsse gli idoli indiani ed i geroglifici egizi, e che aveva per ogni personaggio un tipo immutabile che non poteva alterare e che doveva rispettare come articolo di fede, si era finalmente per ciò che riguarda la pittura, sul principio del secolo decimoquarto, con Giotto emancipata dalle antiche tradizioni e si avviava a gran passi mediante un immenso lavoro dello spirito e della mano a quella grand'epoca che ebbe nome di Risorgimento. Però non è che sul principio del secolo decimosesto con Raffaello, Michelangelo e Leonardo che riuscì a bandire ogni convenzione e camminare liberamente; quindi si riscontrano ancora negli affreschi del Santuario di Briga composizioni convenzionali che si riscontrano in dipinti

⁶¹ La relazione è citata in: *Prefetto di Cuneo a Ministero della Pubblica Istruzione*, Cuneo 22 giugno 1874, in ACS, BCR, b. 12, f. 11.

⁶² *Relazione sopra una visita al Santuario della B. Vergine del Fontano in quel di Briga Marittima fatta dal pittore Pier Ambrosio per incarico dell'Ill.mo Sig. Prefetto della Provincia di Cuneo*, Cuneo 31 ottobre 1874, in ACS, BCR, b. 12, f. 11. Il contributo più recente sugli affreschi di Canavesio è quello di V. Natale, *Non solo Canavesio. Pittura lungo le Alpi Marittime alla fine del Quattrocento*, in G. Romano (a cura di), *Primitivi piemontesi...*, op. cit., 1996, pp. 39-109.

⁶³ *Ministero della pubblica istruzione a Prefetto di Cuneo*, Roma 18 luglio 1874, minuta, in ACS, BCR, b. 12, f. 11.

religiosi prima di quell'epoca.⁶⁴

Cercando di legittimare la propria competenza di esperto con riferimenti ai grandi nomi dell'arte italiana rinascimentale, Ambrosio imbastiva una serie di sfavorevoli confronti tra gli affreschi di Briga e la pittura di Raffaello, Michelangelo, Piero della Francesca, Mantegna, Carpaccio, Masaccio e Ghirlandaio. Pur riconoscendo alcuni limiti nella resa dei nudi, «perché lo studio del nudo abbandonato intieramente dopo l'epoca degli iconoclasti non si era ancora ripigliato», riconosceva a Canavesio alcuni meriti compositivi, di fedeltà storica e di ineguagliata capacità espressiva, «qualità tutta individuale propria dell'artista e che non è trasmissibile come il metodo», e che poneva l'artista in posizione di superiorità rispetto a numerosi suoi contemporanei. Il confronto con le opere del nizzardo Lodovico Brea, progenitore della scuola genovese, consentiva di accomunare i due artisti in un unico difetto: il non essere nati in un grande centro d'arte ed essere giunti agli esiti rinascimentali con un certo ritardo, tanto da apparire anteriori ad altri artisti loro contemporanei.

Io credo che si possa con abbastanza sicurezza concludere non avere pregio artistico affatto il Santuario dal lato architettonico, non averne la statua della Vergine, essere cose solo mediocri le attempre del loggiato e gli ornamenti a fresco nella fascia attorno ai quadri ma essere cosa di molto merito i 37 quadri a fresco del Presbitero Joane Canavesio per le belle e variate composizioni, pel disegno abbastanza corretto, per vigoria di espressione, per i bei toni e per i colori tuttavia illesi, ed avere tale opera tanto più merito, inquantoché fu compiuta sul principio del rinascimento dell'arte ed in luoghi ove l'arte non si era prima d'allora manifestata che in modo assai imperfetto. Si renderà quindi benemerito ed acquisterà un titolo alla gratitudine della patria quell'Autorità che ne curerà la conservazione ai posteri, opponendosi con validi e buoni restauri alle rapide ingiurie dell'umidità che ha incominciato invadere la parte anteriore del tempio, ed allo sfasciamento del muro di facciata destinato ad attestare col suo giudizio universale che il risorgimento artistico in quest'ultima provincia italiana era quasi contemporaneo al risorgimento nelle antiche repubbliche⁶⁵.

Il merito da ascrivere alla relazione dell'Ambrosio è comunque quello di aver riferito l'iscrizione riportante la data e la firma di esecuzione dei dipinti (12 ottobre 1494, letta sulle pareti laterali di sinistra): trattandosi della sola opera nota dipinta con certezza dal Canavesio, il Ministero ne avrebbe sollecitato a più riprese la cura e la conservazione. L'impegno profuso valse comunque ad Ambrosio la nomina all'interno della Commissione conservatrice dei monumenti e delle opere d'arte della Provincia di Cuneo, a cui partecipò fin dall'anno di istituzione (1875)⁶⁶.

Rispetto alle testimonianze storico artistiche, in provincia di Cuneo ben maggiore solerzia

⁶⁴ *Relazione sopra una visita al Santuario della B. Vergine del Fontano...*, cit.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e Istituzioni. Parte I. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, Firenze 1987, pp. 337-341; *Ibidem*, *Monumenti e Istituzioni. Parte II. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze 1992, pp. 249-251.

si registra nella custodia del patrimonio delle biblioteche claustrali, incamerate dai municipi che già possedevano una biblioteca pubblica (come Cuneo e Ceva) o che si impegnarono a costituirla (come Benevagienna, Carrù, Mondovì, Racconigi, Fossano, Bra e Savigliano⁶⁷). A Mondovì proprio la presenza di una biblioteca pubblica regolarmente aperta e accresciuta da importanti acquisizioni portava il Ministero della Pubblica Istruzione a proporre con insistenza la nascita di un annesso museo civico.

La città di Mondovì in occasione delle soppressioni era definitivamente entrata in possesso del considerevole patrimonio librario proveniente dalle biblioteche dei numerosi conventi del Monregalese⁶⁸; a partire dal 1844 era inoltre attiva la biblioteca privata della Società di Lettura e Biblioteca dei Piani di Mondovì, dal 1877 aperta al pubblico alle dipendenze del Comune. I fondi librari civici si accrescevano poi con i lasciti del monregalese di origini Giulio Cordero di San Quintino, primo direttore del Regio Museo della Antichità Egizie di Torino; del notaio Felice Serra di Bernezzo, noto anticlericale, che con lascito testamentario lasciava alla città nel 1867 un'eredità di beni immobili ma anche libri, stampe, litografie, monete antiche, medaglie e oggetti di storia naturale⁶⁹; e nel 1869 del professor Angelo Nani di Ormea, insigne studioso e corrispondente di Silvio Pellico.

A fronte di tali e tanti incrementi, il Ministero si augurava di trovare nel Municipio un buon interlocutore anche per la salvaguardia dei dipinti non esposti al culto provenienti da congregazioni sopresse; rivolgendosi nel 1868 al Sotto-prefetto per ricevere rassicurazioni sulle opere della chiesa dei Missionari, avanzava quindi la proposta che nei locali della biblioteca, accanto alla collezione di stampe del notaio Serra, si riunisse una piccola raccolta di quadri, «così la Città di Mondovì accanto alla sua pubblica Biblioteca avrebbe pure l'ornamento d'una piccola Galleria, ad arricchir la quale non mancherebbe poi di concorrere la generosità dei privati cittadini»⁷⁰. Le risposte giunsero frammentarie e poco tempestive; finalmente nel 1870 il Sotto-prefetto si pronunciava sulla fattibilità della proposta, riconoscendo che nei locali della biblioteca «potrebbe starci anche una piccola collezione di quadri essendovi cameroni spaziosi, ariosi, ed assai bene rischiarati»⁷¹. Nel frattempo si poneva la questione dei due ritratti del Cardinale Bona e del gesuita

⁶⁷ I volumi provenienti dalla biblioteca dei Riformati di Canale, non adempiendo il Municipio alle condizioni della cessione, furono devoluti alla biblioteca di Bra. Notizie sommarie sui nuclei patrimoniali delle biblioteche piemontesi si trovano in: *Catalogo delle biblioteche d'Italia. Piemonte*, ICCU, Milano 1993, 3 voll.; *Biblioteche in Piemonte*, Regione Piemonte, Torino 1992.

⁶⁸ In seguito alle soppressioni napoleoniche le biblioteche degli Agostiniani, Minori Osservanti, Minori Conventuali, Domenicani, Cappuccini, Carmelitani, Filippini e Cappuccini di Garesio erano confluite nella biblioteca dei Padri della Missione, divenuta di proprietà della città a metà secolo con le leggi Siccardi: S. Canavesio, *Brevi cenni sopra Angelo Nani da Ormea e le biblioteche in Mondovì*, Mondovì 1870; S. Rinaudo, *Note e informazioni sulla Biblioteca Civica di Mondovì*, in http://62.110.124.170/mondovi/01_COMUNE/09Cart_Bibliot/storia.htm.

⁶⁹ A. De Marchi, *Il "Lascito Serra" e le collezioni didattiche dell'Istituto Tecnico "Giuseppe Baruffi" di Mondovì*, in M. Venturino Gambari (a cura di), *Archeologia ieri. Archeologia oggi. La collezione del regio Istituto Tecnico di Mondovì*, catalogo della mostra di Mondovì (ottobre 2006 – giugno 2007), Mondovì 2006, pp. 7-20.

⁷⁰ *Ministro della pubblica istruzione a Sotto-prefetto del Circondario di Mondovì*, minuta, Firenze 22 luglio 1868, in ACS, BCR, b. 12, f. 11.

⁷¹ *Sotto-prefetto del Circondario di Mondovì a Ministero della pubblica istruzione*, Mondovì 4 maggio 1870, in ACS, BCR, b. 12, f. 11.

Padre Falletti, che a insaputa del Ministero il Fondo per il Culto aveva provvisoriamente consegnato all'ex rettore del convento della Missione; la loro custodia spingeva il Ministero a sollecitare nuovamente l'istituzione di un museo locale:

[...] poiché codesto Municipio, sollecito di rivolgere a beneficio e ad ornamento della sua città la Biblioteca e la collezione di stampe e anticaglie che lasciò la Comune il benemerito Notajo Sella, ha provveduto a metter su una biblioteca collocando nella sede di essa anco le stampe e le anticaglie, come ad iniziamento d'un piccolo Museo, io ben volentieri farei che gli fossero cedute le due pregevoli opere d'arte lasciate costì dai Missionari, voglio dire il quadro rappresentante il Cardinal Bona e che si attribuisce a Michelangelo da Caravaggio, e l'altro ritratto attribuito al Wanddyck, il qual dipinto non fu ceduto com'ella mi riferiva all'ex superiore del Convento ma dato solo in deposito. E di questo pensiero di far cedere al Comune di Mondovì i detti dipinti, come già feci cedere la libreria degli ex Missionari, scrissi già alla S. V. mosso dalla speranza che codesta città tanto ricca ed illustre per le sue industrie, avrebbe ben presto veduto crescere il suo piccolo tesoro di opere d'arte, mercé la generosità dei privati. Ne tenne proposito col Municipio V. S.? E prese egli alcuna deliberazione a tal proposito? Se già ei non abbia rivolto anche a questo le sue solerti cure, havvi V. S. a parlargliene, e gli significhi che laddove deliberasse d'assegnare una dote annua al suo nascente Museo, e di chiamare la generosità dei cittadini ad arricchire quella piccola collezione di cose d'arte col dono o col deposito di altre opere, io molto volentieri e sicuramente gli farei cedere i due dipinti di che si tratta⁷².

La Giunta Municipale si dichiarava disposta a custodire i due dipinti, ma non era in grado di assegnare una dotazione al museo, avendo già stanziato 400 lire annue per la conservazione e l'incremento dei fondi librari⁷³, e a nulla valse la promessa di destinare all'auspicato istituto anche i quattro dipinti rappresentanti gli evangelisti conservati nella sacrestia della chiesa della Missione⁷⁴. Nel 1874 i due ritratti furono consegnati dal rettore Eugenio Hugues al Municipio e collocati nel Palazzo Municipale in attesa della destinazione definitiva⁷⁵; il Ministero, pur nel dovere di rispettare le disposizioni legislative, che impedivano di trasferire le opere di conventi soppressi al di fuori della provincia di appartenenza, riconobbe soprattutto che il Municipio aveva tenuto «da parecchi anni in deposito ed ha ben custodito, i due ritratti di cui si tratta, e che essi sono memorie di quella terra», stabilendo così che fossero definitivamente ceduti al Comune con l'obbligo di conservarli «a pubblico ornamento insieme con la raccolta di stampe e di anticaglie della sua Biblioteca»⁷⁶.

⁷² *Ministro della pubblica istruzione a Sotto-prefetto del Circondario di Mondovì*, minuta, Firenze 5 luglio 1870, in ACS, BCR, b. 12, f. 11.

⁷³ *Sotto Prefetto di Mondovì a Ministero della pubblica istruzione*, Mondovì 31 agosto 1870, in ACS, BCR, b. 12, f. 11.

⁷⁴ *Ministro della Pubblica Istruzione a Sotto Prefetto di Mondovì*, minuta, Firenze 7 settembre 1870, in ACS, BCR, b. 12, f. 11.

⁷⁵ *Municipio di Mondovì a Ricevitore del Registro di Mondovì*, Mondovì 20 agosto 1874 e *Eugenio Hugues a Ricevitore del Registro di Mondovì*, Mondovì 27 agosto 1874, in ACS, BCR, b. 12, f. 11.

⁷⁶ *Ministero della pubblica istruzione a Direzione dell'Amministrazione del Fondo per il Culto*, Roma 16 ottobre 1874, minuta, in ACS, BCR, b. 12, f. 11.

1.4 Una galleria comunale "rachitica e insufficiente"

Occorre riconoscere che in genere a favore della conservazione *in loco* intervenivano le disposizioni legislative più che le iniziative locali, anche in casi, come quello di Alessandria, dove la presenza fin dal 1855 di una pinacoteca civica avrebbe potuto favorire ingressi ben più consistenti. La consapevolezza di un'occasione mancata rispetto alla soppressione in città dei Barnabiti, dei Cappuccini e delle monache Orsoline, ha trovato ripetute conferme negli studi che si sono occupati della storia del patrimonio artistico alessandrino⁷⁷.

Le richieste ministeriali ricevettero nell'agosto del 1866 le prime generiche considerazioni del prefetto, che per il capoluogo riferiva di essersi rivolto «alle persone più competenti in fatto di belle arti e di lettere»⁷⁸: nulla che meritasse di essere menzionato era stato riscontrato nei tre conventi soppressi, a eccezione di una *Maddalena* del Nuvolone «dipinta un po' licenziosamente», conservata presso le monache orsoline, che era stata venduta e si trovava al momento in collezione privata. Su sollecitazione del Ministero⁷⁹, il prefetto approfondiva le indagini e rettificava l'equivoco: «[...] da nuove e più esatte e più precise informazioni ora assunte risulta che il detto quadro appartenne invece alle Maddalenine di S.ta Chiara di questa Città, il quale ordine dopo la soppressione generale Napoleonica, non venne più in Alessandria ripristinato; ed ignorasi da chi e come venne acquistata la proprietà dello stesso quadro, che attualmente trovasi in Alessandria»⁸⁰.

La presa di possesso del convento dei barnabiti da parte del Comune procedette con celerità: nella generale lentezza che accompagna la cessione degli immobili di conventi soppressi, Alessandria rappresenta infatti una sorta di eccezione, in quanto patria e collegio elettorale del presidente del consiglio Urbano Rattazzi⁸¹. Già alla fine di ottobre il Ministero chiedeva al prefetto di «delegare persona dell'arte» ad assistere alla compilazione dell'inventario dei beni. L'incarico cadde su Carlo A-Valle, personaggio ben noto dell'ambiente culturale cittadino: esponente del liberalismo progressista e anticlericale, autore tra il 1853 e il 1855 di una *Storia di Alessandria*

⁷⁷ Il riferimento è in particolare a: F. Gasparolo, *Odissea di quadri di corporazioni religiose sopresse nel 1866*, in «RSAA», A. VIII, serie III, fasc. XXXI-XXXII, luglio-dicembre 1924, pp. 206-209; C. Spantigati, *Pinacoteca Viecha e Museo storico archeologico: origini e vicende delle istituzioni museali alessandrine*, in C. Spantigati e G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, Alessandria 1986, in part. pp. 16-18; C. E. Spantigati, *Dispersioni, conservazione e tutela: qualche considerazione a margine*, in B. Ciliento e M. Caldera, *Napoleone e il Piemonte*, catalogo della mostra, Fondazione Ferrero, Alba 2005, in part. p. 33.

⁷⁸ *Prefetto di Alessandria a Ministero della pubblica istruzione*, Alessandria 13 agosto 1866, in ACS, BCR, b. 5, f. 1.

⁷⁹ *Ministero della pubblica istruzione a Prefetto di Alessandria*, Firenze 20 agosto 1866, minuta, in ACS, BCR, b. 5, f. 1.

⁸⁰ *Prefetto di Alessandria a Ministero della Pubblica Istruzione*, Alessandria 5 settembre 1866, in ACS, BCR, b. 5, f. 1. Il fatto fu registrato anche nel fascicolo riassuntivo intitolato *Alessandria. Oggetti d'arte già claustrali esposti al culto. Atti di consegna*. Il fascicolo contiene l'elenco numerato intitolato *Opere d'arte già claustrali nel Regno, Provincia di Alessandria* (sd, pp. non numerate): gli 89 numeri dell'elenco sono suddivisi in opere e oggetti devoluti alla Pinacoteca di Alessandria, consegnati ad altri enti del municipio o ad altri municipi, dipinti conservati nelle chiese a loro volta cedute al municipio, oggetto di furto e opere vendute. Tra queste ultime è ricordato il dipinto del Nuvolone del convento di Santa Chiara di Alessandria, di cui si dice che «con la scusa che quella Maddalena così com'era dipinta mandava odore di peccato e non di santità, le monache vendettero il quadro».

⁸¹ A. Bogge e M. Sibona, *La vendita dell'asse ecclesiastico...*, op. cit., 1987, p. 143.

dall'origine ai giorni nostri, redatta su incarico del consiglio comunale, nel 1856 aveva dato vita all'esperienza editoriale del giornale di satira e politica «Gagliaudo», sotto la firma dello pseudonimo Fra Chichibio. A-Valle era rientrato nella città natia nel 1851, dopo una felice stagione torinese in cui, tra i giovani letterati del circolo paraviano, aveva composto una considerevole quantità di scritti poetici e letterari di carattere storico. Ad Alessandria, dove all'esperienza giornalistica affiancava l'insegnamento presso il locale liceo Plana, si trovò sempre al centro di accesi scontri politici, fino a trasferirsi nuovamente a Torino nel 1869 come insegnante del liceo Gioberti⁸². L'incarico di presenziare alla presa di possesso del convento dei barnabiti gli giunse per il suo ruolo di responsabile della biblioteca civica (dal 1855 al 1869), che in quegli anni rivestiva anche la funzione di direttore-conservatore della Pinacoteca; A-Valle era inoltre una delle voci più attente a denunciare rischi e necessità legate alla conservazione delle opere d'arte, in particolare con la sua rubrica delle *Lettere artistiche alessandrine* tenuta sulla stampa periodica cittadina.

La lettera che riferiva al prefetto gli esiti del compito ricevuto suonava piuttosto indicativa della difficoltà e di una certa impotenza nell'arginare la dispersione dei beni: ben documentato sui beni teoricamente in possesso del Convento, A-Valle fu costretto ad arrendersi di fronte alle «telacce di nessun conto» e ai «pochi libercoli» effettivamente rinvenuti⁸³. I dipinti che era certo di trovare in convento furono inseriti negli elenchi ministeriali tra i beni oggetto di furto, indicando anche come le investigazioni fatte per recuperarli «tornarono vane»⁸⁴. La chiesa fu regolarmente ceduta al Municipio, che ne assunse l'incarico dell'ufficiatura e un po' goffamente della conservazione dei dipinti⁸⁵.

Nel carteggio intercorso tra prefettura e ministero nel 1874 si fece strada l'ipotesi (errata) che la tavola del Macrino scomparsa dal convento dei barnabiti potesse essere la stessa segnalata presso la Cappella del Seminario di Asti, descritta dall'ingegner Valerio nel 1870⁸⁶. Il suo interessamento era giunto su sollecitazione di Cavalcaselle, che ricordava come fu proprio

⁸² Sulla figura di Carlo A-Valle, con ampia trattazione bio-bibliografica e ricostruzione dei più interessanti dibattiti politici e culturali che lo videro coinvolto, si rinvia a G. L. Ferraris (a cura di), *Fra Chichibio e l'avventura del "Gagliaudo" (1857). Il giornalismo alessandrino di Carlo A-Valle (1815-1873) tra cronaca, satira e polemica politica*, Alessandria 2007, 2 voll. Tra gli scritti di A-Valle, si segnala il ciclo di "Lezioni Politiche" pubblicate sul «Gagliaudo» tra il settembre e l'ottobre del 1857; in particolare la prima lezione, intitolata *Della necessità dell'istruzione*, riportata nel volume citato alle pp. 677-701.

⁸³ La relazione di Carlo A-Valle al Prefetto è riportata in Appendice, n. 2.

⁸⁴ Il riferimento è all'elenco *Opere d'arte già claustrali...*, cit. Sulla vicenda dei dipinti scomparsi dal convento dei Barnabiti si sofferma anche A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte...*, op. cit., 1997, p. 65.

⁸⁵ Non senza ironia già il Gasparolo riferiva il carteggio del 1869 con cui, su richiesta del Ministero, il Sindaco di Alessandria incappava in un equivoco circa gli affreschi della cappella della Madonna della Provvidenza, che sia lui sia l'ingegnere municipale avevano vanamente cercato di rintracciare tra l'elenco dei quadri dati in consegna al Comune: F. Gasparolo, *Odissea di quadri...*, op. cit., 1924.

⁸⁶ Ing. Valerio, *Relazione al Ministro sulla Pubblica Istruzione circa una Tavola di Macrino d'Alba*, Firenze 2 aprile 1870, in ACS, BCR, b. 5, f. 1: «[...] Con grande soddisfazione ebbe quivi lo scrivente a riscontrare in ottima condizione la preziosa tavola del Macrino descritta dal Barone Vernazza. La tavola è tagliata ad Icone: la massima dimensione in altezza è di metri 3,50; ed in larghezza misura metri 1,94. Sotto un ben disegnato e grandioso archeggiato architettonico in una splendida gloria sta la B. Vergine col bambino a cui fanno sgabello e sedile de' gruppi di nuvole sostenute da vaghi Angioletti. Nel primo innanzi al lato destro della Vergine stanno diritti Giovanni Battista e Iacopo, dall'altro lato Girolamo ed Ugone Vescovo, sotto la Gloria due Angeli suonano strumenti musicali; e più basso due altri con un cartello in mano sono in atto di cantare Ave Regina Angelorum. In basso in un quadretto leggesi Machrinus faciebat 1498 [...]».

l'ingegnere che «fece acquistare [il dipinto] quasi per nulla, dalla direzione delle Gallerie di Torino»⁸⁷.

Nel novembre del 1868 si trovavano presso il ricevitore demaniale di Alessandria quaranta dipinti, provenienti dai conventi dei barnabiti e delle orsoline; il prefetto invitava il sindaco a scegliere quelli che potessero essere conservati nella pinacoteca civica, ma gli incaricati municipali, l'assessore Giovanni Oddone e il pittore Baudolino Rivolta, non ne segnalavano alcuno, aprendo così quel «duetto Governo-Municipio, nel quale il primo fa le parti di un amante intraprendente, ed il secondo di un amante schifitoso»⁸⁸. Solo grazie alla nomina di una commissione prefettizia fu possibile offrire al municipio una Madonna con bambino e santi, riferita all'ambito dei Procaccini, proveniente dalle Orsoline⁸⁹, mentre tutte le altre opere finirono all'incanto. Baudolino Rivolta, interpellato ancora nel 1869 su un nucleo di opere da conventi soppressi destinate all'incanto, ebbe a pronunciare un nuovo, spietato verdetto:

Il sottoscritto, con dispiacere deve significarle non esservene un solo di qualche nome storicamente conosciuto, e degno d'aver posto in qualsiasi raccolta, non meritando essi la spesa di ritirarli poiché farebbero vergogna più che onore esporli pubblicamente in Gallerie, e tanto più accanto al Celebre Migliara⁹⁰.

Il criterio selettivo adottato dal pittore alessandrino era indotto dal desiderio di mantenere un'immagine di prestigio delle collezioni civiche, che più che a un museo di carattere territoriale con compiti di tutela guardavano agli esempi delle gallerie nazionali: l'incremento mirato del nucleo originario migliarista rappresentava indubbiamente una priorità per Rivolta che, come si vedrà in seguito, chiamato nel 1858 ad allestire la Pinacoteca, aveva rifiutato lamentando le scelte di illuminazione e fruibilità delle opere, non adatte a una galleria di pittura ottocentesca, che secondo la sua visione doveva procedere in connubio con la scuola di disegno⁹¹.

Nel luglio del 1869, l'occhio di riguardo in qualche modo sollecitato nei confronti della pittura di scuola lombarda consentiva al pittore Francesco Mensi di segnalare, nella chiesa dei cappuccini di Alessandria, la presenza di un *Martirio di una santa* attribuito ai Procaccini, di cui non si hanno tuttora notizie più precise; così come si sono perse le tracce delle quattro statue

⁸⁷ La citazione, proveniente da una lettera di Cavalcaselle ad Aleardi dell'ottobre del 1870, è riportata da D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988, p.330. La tavola fu venduta dal Seminario di Asti per 2500 lire alla Regia Pinacoteca, che «tenendola in gran pregio, spese altre £ 2000, come assicurarsi, per adornarlo di condegna cornice», mentre il ricavato fu utilizzato dal Seminario per riparazioni alla Cappella (*Prefetto di Alessandria a Ministero della pubblica istruzione*, Alessandria 9 luglio 1874). Il contributo più recente per la tavola di Macrino è quello di E. Villata, *Per Macrino d'Alba*, in G. Romano (a cura di), *Primitivi piemontesi...*, op. cit., 1996, in part. pp. 221-230. Sui viaggi di Cavalcaselle in Piemonte: G. Curto, *Cavalcaselle in Piemonte. La pittura nei secoli XV e XVI*, Torino 1981.

⁸⁸ F. Gasparolo, *Odissea di quadri...*, op. cit., 1924, p. 206.

⁸⁹ La vicenda è ripercorsa anche da C. E. Spantigati, *Pinacoteca Viecha e Museo storico archeologico...*, op. cit., 1986, pp. 17-18, sebbene già allora non sia stato possibile rintracciare il dipinto.

⁹⁰ *Baudolino Rivolta a Sindaco di Alessandria*, Alessandria 29 settembre 1869, in ASCAL, serie IV, b. 1771.

⁹¹ Cfr. § 4.3.

conservate nella stessa chiesa, ripetutamente offerte al Comune da parte del Ministero⁹².

La presenza di una pinacoteca pubblica, sebbene stentatamente riconosciuta nel suo ruolo di tutela, consentì comunque ad Alessandria di incamerare alcune opere presenti sul territorio della provincia. Il pittore Peretti aveva segnalato infatti a Tortona, presso il convento dei cappuccini, la presenza di tre opere che, superate le resistenze del nuovo proprietario⁹³, nel 1871 furono consegnate al municipio alessandrino⁹⁴. Insieme al «Gesù deposto dalla croce della scuola di Michelangelo da Caravaggio» e alla «piccola tavola» della «Madonna col Bambino e S. Teresa – d'Ignoto», la Pinacoteca acquisì la grande tela con *Immacolata con i santi Francesco e Antonio da Padova* del Nuvolone⁹⁵. Quest'ultima però è l'unica a comparire nell'elenco delle opere presenti in Pinacoteca nel 1875⁹⁶, indicata come «Grande quadro da altare rapp.te la B. V. Immacolata Concezione con S. Antonio, S. Francesco ed Angeli, di stile del 1600, quando le Arti Belle erano nel massimo barocchismo». Un'osservazione quest'ultima che conferma come «in anni filomedievali il patrimonio sei e settecentesco di Alessandria poteva apparire di scarso interesse e fuori degli obblighi di una tutela attiva»⁹⁷, senza dimenticare il carattere militante che i primi pittori-direttori della Pinacoteca desideravano conferire all'istituzione.

L'attenzione prevalente alla pittura ottocentesca alessandrina fece passare in sordina anche la devoluzione dei quattro corali provenienti dal convento di Santa Croce di Bosco Marengo, avvenuta nel 1868: come si vedrà in seguito, ben maggiori furono le attenzioni manifestate dal Municipio nemmeno trent'anni dopo, quando ventisei dei restanti originali miniati, insieme ad antichi duplicati e altri manufatti artistici, furono sequestrati sulla via della fuga, scatenando così un lungo contenzioso tra i comuni di Alessandria e Bosco Marengo per l'attribuzione delle opere⁹⁸. La devoluzione ad Alessandria non mancò comunque di irritare i boschesi, che pur in difficoltà nel

⁹² Negli anni Settanta Mensi sarà incaricato del riordino inventariale della Pinacoteca; le vicende legate alle opere dei cappuccini di Alessandria sono ricostruite da F. Gasparolo, *Odissea di quadri...*, op. cit., 1924, pp. 206-208; la documentazione utilizzata da Gasparolo per la sua ricostruzione è conservata in ASCAL, serie IV, b. 1771, fascicolo "Quadri e statue già appartenenti ai conventi dei Barnabiti ed Orsoline".

⁹³ Si tratta del signor Pedevilla, cui l'Intendenza di finanza concesse una cifra di lire 60 come indennizzo per tutto il tempo in cui i dipinti rimasero a occupare la camera del chiostro di sua proprietà: *Intendenza di Finanza a Sindaco*, Alessandria 17 luglio 1870, in ASCAL, serie IV, b. 1771.

⁹⁴ F. Gasparolo, *Odissea di quadri...*, op. cit., 1924, p. 209. Il pittore alessandrino Giuseppe Peretti era stato incaricato di procedere alla perizia dei 37 tra dipinti e incisioni già appartenenti ai ministri degli infermi e dei dipinti dei cappuccini poiché le opere stavano per essere poste in vendita; una precedente stima effettuata per commissione del demanio da Giuseppe Delle Piane (maestro di calligrafia e disegno presso la scuola tecnica di Tortona) aveva infatti concluso che si trattava di oggetti di nessun valore: *Ministero della pubblica istruzione a Prefetto di Alessandria*, Firenze 2 dicembre 1869, minuta.

⁹⁵ *Opere d'arte già claustrali...*, cit., numeri 49, 50 e 51. Il soggetto del dipinto attribuito a Caravaggio è sovrascritto alla precedente indicazione de «Il nazzeno morto».

⁹⁶ *Elenco dei Quadri, Disegni ed altri oggetti di Belle Arti esistenti nella Municipale Pinacoteca Viecha*, 1875, in ASCAL, serie IV, b. 1771.

⁹⁷ G. Romano, *Per un grande museo locale: occasioni e progetti*, in C. Spantigati e G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca...*, op. cit., 1986, p.10.

⁹⁸ Le complesse vicende legate alla committenza, all'esecuzione e ai destini dei corali di Bosco Marengo sono state ricostruite da S. Pettenati, *I Corali di Pio V*, in C. Spantigati e G. Ieni (a cura di), *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria e Bosco Marengo, 12 aprile – 26 maggio 1985), Alessandria 1985, pp. 171-222.

garantire la conservazione del complesso monumentale, a più riprese espressero le loro rimostranze; un sentimento di insofferenza verso la preferenza accordata al capoluogo che risultava tanto più inaccettabile per il benessere governativo, a fronte di una istituzione museale non pienamente legittimata:

[...] Oltre ai detti oggetti si avrebbe ancora a registrare quattro libri in pergamena preziosi per miniatura, se nel 1868 [...] non fossero stati esportati in Alessandria per arricchire un principio di Pinacoteca comunale. Non è a dire come una tale spogliazione contraria al disposto dell'articolo 7 luglio 1866 fu ed è mal vista e sentita da questa Rappresentanza Municipale e popolazione boschese, ed altro non fece che richiamare alla sua memoria l'esportazione già loccata prima del 1823 di un quadro di Alberto Dures (*sic*) rappresentante la Vita di Gesù, dipinto stato tolto da detta Chiesa e portato nella R. Galleria di Torino, ove oggidì ancora fra quei dipinti fa bella mostra e primeggia⁹⁹. Se di ciò questa popolazione aveva, sino ad un certo punto motivo in allora di querelarsi, vieppiù maggiore lo ha adesso pel fatto sovraccennato perché avvenuto in uggia alla Legge, sotto l'egida del Nazional Governo e per opera de' suoi impiegati; d'altronde non si sa comprendere come si voglia spogliare uno per vestire l'altro, per arricchire una Galleria Comunale che è sempre cosa racchitica ed insufficiente, quando si tratta di città che non sia di primo ordine, e che non abbia una tradizione di scuola come l'hanno Perugia e Siena¹⁰⁰.

⁹⁹ Com'è noto si tratta della tavola della *Passione* di Hans Memling, pervenuta al convento di Santa Croce di Bosco Marengo come dono di Pio V, ricoverata durante l'occupazione francese e quindi consegnata nel 1814 a Vittorio Emanuele I: M. Bernardi, *La Galleria...*, op. cit., 1968, tav. 37, pp. 200-201.

¹⁰⁰ Il brano è tratto da una relazione del sindaco di Bosco Marengo, con ogni probabilità indirizzata al prefetto di Alessandria: Carlo Cavanna, *Oggetti d'arte esistenti nella Chiesa di Bosco Marengo*, Bosco Marengo 12 giugno 1874, copia conforme, in ACS, BCR, b. 5, f. 1.

APPENDICE

1a. Relazione della commissione sotto-prefettizia di Casale Monferrato sulle opere presenti nei conventi soppressi.

documento: *Relazione della Commissione al Sotto Prefetto di Casale*, Casale Monferrato 7 agosto 1866, copia conforme, in ACS, BCR, b. 5, f. 1.

Pregiatissimo Sig. Sotto Prefetto

La Commissione Sottoscritta in adempimento dello incarico affidatole in nota di codesta Sotto Prefettura, riferisce alla S. V. Il. che recatasi oggi nei locali già appartenuti alle Case Religiose di questa Città, dietro accurato esame riconobbe doversi avere speciale riguardo per gli infradescritti oggetti d'arte ivi esistenti, non avendosi tenuto calcolo alcuno di quegli oggetti di poca entità e conseguentemente di nessun valore.

Casa religiosa dei PP. Somaschi

1. N. 1 Quadro del Pittore Caccia detto il Moncalvo rappresentante la Madonna ed il Signore (in cattivo stato)
2. " " Quadro del Pittore Appiani rappresentante Napoleone I
3. " " Statua dello Scultore Collini rappresentante la Madonna degli Angeli esistente nella Chiesa detta di S. Caterina

In questa casa Religiosa non si rinvenne Biblioteca alcuna.

Casa Religiosa dei PP. Crociferi

1. N. 1 Quadro del Pittore Caccia detto il Moncalvo rappresentante S. Matteo che scrive il Vangelo
2. " " Quadro dello stesso autore rappresentante il Martirio di S. Matteo
3. " " 8 Ovali dello stesso autore rappresentanti vari Santi
4. " " 1 Quadro del Pittore Castelli rappresentante la vocazione di S. Matteo all'Apostolato

N. B. I suddetti quadri trovansi tutti nella Chiesa detta di S. Paolo.

(Non si rinvenne Biblioteca alcuna)

Casa Religiosa dei PP. della Missione

1. N. 1 Quadro del Boumon rappresentante la Concezione (in cattivo stato)
2. " " Capitello di marmo di Carrara ornato di cariatidi e di fiori filettati in oro sopra colonna di Breccia Africana esistente nella Chiesa della Missione
3. " " Piccola biblioteca consistente in libri di nessun valore.

Casale 7 Agosto 1866

La Commissione [...]

1b. Relazione di Carlo A-Valle sulla presa di possesso del Convento dei Barnabiti ad Alessandria.

documento: *Lettera di Carlo A-Valle a Prefetto di Alessandria*, Alessandria 10 novembre 1866, copia conforme, in ACS, BCR, b. 5, f. 1.

[...] Ricevuto e accettato di buon cuore il gentile di Lei invito, mi recai, in compagnia de' miei colleghi, al Convento dei Barnabiti di questa Città: e mi vi recai tanto più volentieri in quanto che aveva fiducia di trovarvi una copiosa Biblioteca e un discreto numero di oggetti d'arte, di quadri particolarmente. Le mie informazioni mi persuadevano infatti, trovarsi nel Convento dei Barnabiti molti e scelti libri, raccolti dai Professori Roselli e Bonola, morti non più d'una trentina d'anni fa. Mi persuadevano inoltre le mie informazioni, trovarsi in esso convento parecchi quadri di valore, raccolti anch'essi dal Roselli, fra cui posso citare: un Presepio sul legno, attribuito dagli intelligenti a Giangiacomo Fava, conosciuto sotto il nome di Macrino d'Alba, che dipinse fra il secolo XV e il secolo XVI, nel risorgere cioè dell'arte nazionale; un San Giovanni Battista al Giardino, esso pure opera pregevole; e un Martirio di Santo Stefano, che si crede uscito dal pennello di Paolo Veronese. Ma con mia meraviglia nulla di tutto ciò, nulla affatto ebbi a trovare, all'infuori di telacce di nessun conto e di pochi libercoli distribuiti nelle celle di ciascun frate. La mia meraviglia fu divisa anche da' miei colleghi; e a tutte le mie interrogazioni ed insistenze, quei buoni padri si strinsero nelle spalle. Circa alla chiesa, che pure è tra le meno brutte della città, non rinvenni che un calice d'argento cesellato in oro, ma di non molto pregio in quanto all'arte. Vi ha un discreto organo dei fratelli Lengiardi¹⁰¹, che merita qualche attenzione. I tre quadri del coro, il primo raffigurante il Redentore, il secondo S. Carlo Borromeo e il terzo S. Alessandro, titolari della Chiesa, benché non possano dirsi pessimi, non sono tuttavia d'autore: come non lo sono le quattro icone delle cappelle laterali, cioè il Transito di S. Giuseppe, l'Apoteosi di Sant'Alessandro, il Cristo sconciato dai restauri e la madonna della Provvidenza, lavoro quest'ultimo non dispregevole del nostro Rivolta Alessandrese. La cappella poi della Madonna della Provvidenza è fregiata di due bei medaglioni e di una Gloria del Maggi: i due primi dipinti all'encausto e rappresentanti la Fuga in Egitto e la Visitazione. Ecco quanto ho creduto dovere di accennare. Ringrazio Lei, Onorevole Signor Prefetto, d'avermi così onorato: e La prego a non risparmiarmi mai i suoi comandi, allorché si tratti specialmente di far servizio al paese.

Alessandria, 10 Nov.^{re} 1866. Devotissimo. Carlo A-Valle.

¹⁰¹ L'organo, del 1842, è opera del liutaio pavese Giovanni Battista Lingiardi.

2 I PRIMI MUSEI PUBBLICI: RACCOLTE EPIGRAFICHE E LAPIDARI

Le prime attestazioni di museografia pubblica sul territorio piemontese sono legate alla nascita dei due lapidari di Novara (1813) e Vercelli (1842). Da circa un secolo il Museo Epigrafico veronese di Scipione Maffei aveva inquadrato iscrizioni ed epigrafi nel loro significato di documento storico. Un riconoscimento destinato a maturare a lungo, e che conservò stabile dimora fra le carte degli eruditi ancora per tutto l'ottocento. L'esplorazione degli archivi si confrontava con la meticolosa ricognizione delle fonti epigrafiche che il territorio disordinatamente serbava: incastonate nelle mura dei palazzi cittadini, sparse tra giardini e cortili, silenziosamente raccolte sotto i portici di un chiostro o ancora impolverate dalla terra di scavo. Nel corso dell'ottocento la creazione di raccolte lapidarie scientemente ordinate trovava così non poche ragioni negli intenti di bonifica e ricomposizione che nutrivano le compilazioni di storiografia locale¹.

A Novara e a Vercelli gli interessi eruditi di due uomini di chiesa (l'abate Frasconi e il padre barnabita Bruzza) portarono alla creazione di raccolte pubbliche che le rispettive municipalità, dietro opportune sollecitazioni, seppero sostenere solo in parte. Funzionali in primo luogo all'orgogliosa esibizione di civiche virtù, di cui erano strumento e ornamento, i due musei videro le loro ambizioni progressivamente affievolite e l'impianto culturale farsi via via più fragile. I loro destini, saranno garantiti dall'impegno privato, temporaneamente nel caso della Società Storica per il Museo Patrio Novarese, definitivamente a Vercelli, dove la raccolta e la conservazione di antichità e oggetti d'arte fu oggetto di una peculiare delega a collezionisti e privati istituti cittadini: nel 1913 le raccolte archeologiche municipali furono cedute in deposito al Museo Leone, dove confluì nel 1934 anche il lapidario bruzziano.

2.1 Il Museo Lapidario di Novara

2.1.1 «Una specie di museo d'antiche lapidi a comodo de' letterati»

Nella Novara di primo ottocento l'impegno nella creazione di strutture pubbliche a supporto

¹ Sulla presenza dei lapidari come sede di ricostruzione della memoria civica si segnalano alcuni casi emiliani, come quello di Reggio Emilia, dedicato fin dal 1775 alla rappresentazione della storia della città (S. Cecchi, E. Farioli, R. Macellari, A. Marchesini, *"Discentium commodo advenarum spectaculo": i Musei Civici di Reggio Emilia "per l'utile di chi studia e il diletto di chi entra"*, in F. Lenzi e A. Zifferero (a cura di), *Archeologia del museo...*, op. cit., 2004, pp. 199-217), o ancora quello di Modena, creato nel 1828 come documentazione della storia, dell'archeologia e della scultura locale (J. Bentini, *Il «Museo Lapidario Modenese»: luogo e formazione*, in N. Giordani, G. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Il museo lapidario estense: catalogo generale*, Venezia 2005, pp. 3-7).

degli studi fu all'origine di una precoce progettualità: la costituzione e il rinnovamento dei musei cittadini, privilegiati rispetto ad altri istituti culturali, ne fa un caso pressoché unico nella regione². L'idea di "museo novarese" come luogo in cui ricomporre la storia e i protagonisti del passato cittadino del resto era viva fin dal 1701, quando Lazaro Agostino Cotta aveva pubblicato con questo titolo una sorta di dizionario enciclopedico dei concittadini illustri diviso in quattro "Stanze": santi, beati e uomini venerabili; letterati; guerrieri e condottieri; infine pittori, scultori, architetti e artefici delle belle arti³. Sul fronte dell'attenzione antiquaria la città vantava una tradizione ancor più lontana, da ricondursi almeno al culto cinquecentesco delle proprie origini cristiane, giunto all'apice con la *Novara Sacra* del vescovo Carlo Bescapè (1612).

Già a fine settecento la ristrutturazione del duomo aveva innescato le prime iniziative di tutela: nel 1798 le lapidi e i monumenti sepolcrali rimossi dalle cappelle di S. Agabio e S. Lorenzo erano stati raccolti e risistemati all'interno del quadriportico a cura dei canonici della cattedrale. L'iniziativa correva in parallelo all'opera di ricomposizione storiografica intrapresa dai primi anni novanta dal canonico Carlo Francesco Frasconi (Novara 1754-1836), a cui era stato affidato l'incarico di riordinare l'archivio del duomo e oltre una quarantina di archivi locali, privati ed ecclesiastici⁴. Di qui ebbe avvio un'imponente opera di trascrizione, che interessò insieme ai documenti cartacei anche le epigrafi, che il "Muratori novarese"⁵ cominciò a censire e raccogliere sistematicamente per contrastare le massicce dispersioni napoleoniche: trovavano così sede nel quadriportico ulteriori documenti sulla storia della città.

Di vero e proprio museo pubblico si può parlare dal 1813, quando Carlo Francesco Frasconi fu autorizzato ad aprire nel Chiostro della Canonica del Duomo «una specie di museo d'antiche lapidi a comodo de' letterati». L'allestimento, curato dallo stesso canonico, vedeva le lapidi murate lungo le pareti e i sarcofagi disposti tra le colonne; didascalie in latino ricordavano la provenienza degli oggetti e ringraziavano i donatori⁶. Il lapidario della Canonica, com'è stato sottolineato, rappresenta il primo lapidario pubblico non originato da raccolte principesche⁷. L'iniziativa del canonico non rappresentava per la città un'esperienza isolata, ma s'inseriva in una felice stagione di iniziative e proposte per la città; intorno al lapidario e in generale alle istituzioni di carattere culturale convergevano gli interessi e gli impegni assunti in maniera corale dai

² M. L. Tomea Gavazzoli, *Origini, natura e vocazione dei musei cittadini*, in Eadem (a cura di), *Museo Novarese. Documenti studi progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, Novara 1987, pp. 13-22.

³ L. A. Cotta, *Museo Novarese formato da Lazaro Agostino Cotta d'Ameno e diviso in quattro stanze con quattro Indici*, Milano 1701.

⁴ Sulla figura dell'erudito novarese Carlo Francesco Frasconi e sulla sua opera sistematica d'impronta muratoriana si rinvia a P. G. Longo, A. L. Stoppa (a cura di), *Carlo Francesco Frasconi erudito paleografo storico (Novara 1754-1836)*, atti del convegno (Novara 11 dicembre 1982), Novara 1991.

⁵ A. L. Stoppa, *Carlo Francesco Frasconi "Il Muratori novarese"*, in P. G. Longo, A. L. Stoppa (a cura di), *Carlo Francesco Frasconi erudito...*, op. cit., 1991, pp. 21-118.

⁶ S. Ratto, *Carlo Francesco Frasconi (1754-1836)*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligite fragmenta...*, op. cit., 2009, pp. 301-304.

⁷ M. L. Tomea Gavazzoli (a cura di), *Origini, natura e vocazione...*, op. cit., 1987.

rappresentanti dell'amministrazione sia laica (comunale e regia) sia ecclesiastica⁸.

Nei decenni successivi le vicende del lapidario non subirono particolari impulsi, assecondando una fase di segno opposto, che vide l'arresto degli studi e per un certo periodo, durante le guerre di indipendenza, gli accampamenti di truppe e cavalli ospitati nel quadriportico antistante la facciata del Duomo, dove erano conservati marmi medievali provenienti da antiche chiese che erano state demolite⁹. Per il resto le nuove acquisizioni di resti e reperti cominciarono a essere distribuiti in diverse sedi cittadine, in particolare nel Palazzo Civico, senza un progetto museale preciso; la Biblioteca Civica istituita nel 1852 sopperì in parte a questa carenza con l'avvio di una raccolta numismatica¹⁰, a cui come vedremo cominciarono a confluire per lascito o donazione medagliere e collezioni di carattere storico.

2.1.2 *L'impegno municipale e la nascita della Società Archeologica*

Intorno al 1860, con l'abbattimento della Cattedrale di Santa Maria per il cantiere antonelliano e la consistente trasformazione dell'assetto urbanistico, un rinnovato interesse verso i documenti della storia novarese avrebbe aperto la strada a nuove iniziative di indagine, raccolta e salvaguardia dei monumenti. In quegli stessi anni nella vicina Milano, che insieme a Torino costituiva uno dei poli di riferimento per le scelte cittadine, dopo vari tentativi susseguitisi negli anni cinquanta, con regio decreto del 13 novembre 1862 si istituiva il Museo Patrio di Archeologia, frutto dell'impegno congiunto tra Municipio e governo nazionale¹¹.

Di questa fase di rinnovata attenzione alle testimonianze cittadine fu partecipe anche il lapidario, a cui fu dedicata una pubblicazione illustrativa compilata dal canonico Carlo Racca nel 1862¹²; l'autore dedicava un'appendice al duomo di Novara, che proprio dall'anno successivo fu interessato dalle operazioni di demolizione e rifacimento. Nuovi incrementi coinvolsero così le raccolte del museo: vi confluirono avanzi romani venuti alla luce e vi furono trasportati i marmi del quadriportico, che insieme ad alcuni resti di San Gaudenzio formarono sotto il portico settentrionale la sezione medievale del museo¹³.

Il museo versava però ormai in condizioni precarie: il prestigio delle sue collezioni, che

⁸ M. L. Tomea Gavazzoli, *La fortuna dei "marmi antichi" a Novara fra Otto e Novecento*, in D. Biancolini, L. Pejrani Baricco, G. Spagnolo Garzoli (a cura di), *Epigrafi a Novara. Il Lapidario della Canonica di Santa Maria*, Torino 1999, pp. 23-28. La prima guida artistica della città testimonia il fervore di questi anni: F. A. Bianchini, *Le cose rimarchevoli della città di Novara*, Novara 1828.

⁹ O. Scarzello, *Il Museo Lapidario della canonica...*, op. cit., 1931.

¹⁰ Sulla collezione archeologica della biblioteca: M. C. Uglietti, *La collezione della Biblioteca Civica*, in M. L. Tomea Gavazzoli (a cura di), *Museo Novarese...*, op. cit., 1987, pp. 111-113.

¹¹ R. la Guardia, *L'Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano 1989; M. Tizzoni, *Il Civico Museo Archeologico di Milano*, in C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Dalla Stanza delle Antichità...*, op. cit., 1984, pp. 547-553: il museo, aperto nel 1867 nella sede di Santa Maria di Brera, fu poi trasferito nel Castello Sforzesco; qui nel 1900 fu inaugurato il Museo Artistico e Archeologico, frutto della fusione con il Civico Museo Artistico e dunque sede di convivenza tra un nucleo civico e uno statale.

¹² C. Racca, *I marmi scritti di Novara Romana con appendice sull'antico Duomo*, Novara 1862.

¹³ O. Scarzello, *Il Museo Lapidario della canonica...*, op. cit., 1931.

custodivano preziose reliquie di storia locale divulgate già dalla letteratura umanistica di cinque e seicento, favorì l'intervento dello stesso Municipio¹⁴. Nel 1871 la proposta di avviare, in accordo con il capitolo della cattedrale, una risistemazione delle raccolte fu avanzata al consiglio comunale dall'avvocato Carlo Negroni (Vigevano 1819 – Novara 1896). Docente universitario, fondatore del giornale locale «La Vedetta» e rappresentante locale eletto al Parlamento Subalpino, dal 1869 si era ritirato dalla professione e per tutto il decennio successivo, accumulando cariche e responsabilità su più fronti, era stato uno dei protagonisti della vita politica e culturale novarese¹⁵. Il Comune stabiliva quindi la nomina di una commissione, che doveva provvedere al nuovo ordinamento del lapidario. Il vecchio edificio del chiostro fu restaurato, le didascalie furono rinnovate e aggiornate, e con le nuove accessioni fu incorporata la collezione epigrafica romana che da tempo si era formata nel cortile della basilica di San Gaudenzio¹⁶.

Della commissione faceva parte lo studioso Giovanni Carnaghi, che intraprese la compilazione di un catalogo manoscritto del lapidario, provvisto di illustrazioni, trascrizioni e rappresentazioni topografiche, con la registrazione delle provenienze e dei donatori. Il catalogo, rimasto inedito, aveva impegnato il Carnaghi dal 1872 e il 1877¹⁷: negli stessi anni nasceva a Società Archeologica per il Museo Patrio e gli storici locali erano impegnati in un'ampia revisione storiografica utile all'inquadramento della raccolta. Rispetto al progetto museografico di inizio secolo l'approccio risultava però radicalmente diverso: mentre con Frasconi si era di fronte a una ricerca sul campo sistematica e frutto di un progetto culturale condiviso, negli anni '70 sembra prevalere una successione di episodici e talvolta casuali interventi di tutela, condotti in maniera disorganica, senza un reale piano scientifico e affidati alla buona volontà di studiosi, appassionati e privati donatori.

L'offuscamento progressivo della teoria del museo come strumento privilegiato dello sviluppo degli studi e della ricerca storica o del suo ruolo nella formazione di un orgoglioso senso di appartenenza alla *civitas* lasciava ormai campo aperto all'affermazione del gusto per il pittoresco e a un'interpretazione soprattutto estetica del reperto, pienamente integrata del resto nella prospettiva del gusto eclettico. Il frammento antico, osservato come oggetto a sé stante, avulso anche concettualmente dal contesto d'origine, subiva, per così dire, una sorta di strumentalizzazione in funzione decorativa e un annullamento storico, e si

¹⁴ M. C. Uglietti, *Ricerca, studi e conservazione nell'archeologia locale degli ultimi cento anni*, in M. L. Tomea Gavazzoli (a cura di), *Museo Novarese...*, op. cit., 1987, in part. p. 43.

¹⁵ A partire dal 1880, lasciati gli incarichi pubblici, si dedicò all'attività letteraria, con meriti che gli valsero le nomine a membro della Regia Deputazione di Storia Patria (1881), dell'Accademia delle Scienze di Torino (1885) e dell'Accademia della Crusca (1888). Nel 1890 fu nominato senatore, carica cui non poté dedicarsi attivamente a causa delle precarie condizioni di salute. Sulla sua figura si dispone di: M. C. Uglietti, *Carlo Negroni e il suo tempo*, Novara 1997.

¹⁶ O. Scarzello, *Il Museo Lapidario della canonica...*, op. cit., 1931.

¹⁷ La compilazione del catalogo si compiva nello stesso anno in cui a Berlino erano pubblicate le *Inscriptiones* del Mommsen, dedicate alle epigrafi latine della XI regio augustea e probabile motivo della mancata pubblicazione da parte di Carnaghi: M. L. Tomea Gavazzoli, *La fortuna dei "marmi antichi" a Novara...*, op. cit., 1999. I manoscritti sono attualmente conservati presso la Biblioteca Civica di Novara, giunti per lascito testamentario dell'autore.

ricontestualizzava, a Novara non diversamente che altrove, in una composizione a mosaico di ben altro significato¹⁸.

Il lavoro sulle origini e l'interpretazione delle fonti epigrafiche aveva comunque beneficiato di una consistente revisione, anche grazie alle ricerche condotte dal Momsen che avevano collocato le iscrizioni novaresi in un panorama di confronti internazionali. Tra i corrispondenti locali in maggior contatto con il filologo tedesco compare la curiosa figura di Giuseppe Ravizza (Novara 1811 – Livorno 1885), anch'egli avvocato, studioso di storia e archeologia e noto per aver brevettato nel 1855 il "clavicembalo scrivano", primo prototipo della macchina da scrivere. Ravizza, cui si deve nel 1877 una riedizione tradotta e commentata della *Novaria Sacra* del Bescapé, aveva favorito la raccolta di are romane presso la chiesa di San Genesio nel paese di Suno, a nord di Novara. A seguito della demolizione dell'edificio sacro, Ravizza ne aveva recuperate alcune parti che insieme ad altri monumenti classici e medievali raccolti nei dintorni avevano dato vita a un museo lapidario¹⁹, di cui pubblicò il catalogo grazie all'appoggio dello stesso Momsen²⁰.

L'interesse cittadino alla raccolta dei monumenti e al loro ordinamento all'interno di una istituzione di carattere pubblico sembrava cedere il passo a iniziative legate a singole individualità, le cui fortune e sfortune furono destinate a condizionare gli esiti del collezionismo municipale, come si osserva ripercorrendo le sorti della Società Archeologica.

La Società Archeologica per il Museo Patrio novarese tenne la sua prima seduta il 21 novembre 1874, a pochi mesi dalla creazione della Società di Archeologia e Belle Arti torinese e a circa un anno dalla prima riunione della Società Storica Lombarda, a cui aveva preso parte anche il novarese Carlo Morbio. Rispetto agli esempi citati, orientati in primo luogo al recupero delle fonti e alla promozione degli studi, la Società novarese scelse di dedicarsi in particolare alla conservazione degli oggetti, «un'opera concreta attiva e feconda» per stimolare la nascita di un'istituzione museale civica²¹. Sull'esempio della Società torinese, si proponeva di gestire la tutela degli oggetti archeologici accanto alla Commissione provinciale. Insieme agli scavi archeologici si verificavano in quegli anni importanti trasformazioni dell'assetto urbanistico, con l'abbattimento delle antiche porte e delle mura di difesa, l'espansione dell'abitato, il restauro delle case nobili nel centro storico, gli interventi alla rete idrica e fognaria, l'impianto del nodo ferroviario, la demolizione della cattedrale di Santa Maria e la ricostruzione del Teatro Coccia²².

¹⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹⁹ M. C. Uglietti, *Le are romane di Suno dalla chiesa di S. Genesio al museo di Novara*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», II, 1983, pp. 73-78. Nella stessa area geografica negli ultimi trent'anni del secolo le ricerche archeologiche condotte sul posto erano confluite in altri due musei lapidari, ad Arona e a Domodossola: M. C. Uglietti, *Ricerca, studi e conservazione...*, op. cit., 1987, p. 43 e n. 11; G. Bazzetta, *Il palazzo Silva ed il Museo Galletti. 1519-1904*, Domodossola 1904.

²⁰ G. Ravizza, *Catalogo primo del Museo Patrio di Suno ed Appendice alle memorie storiche, con spiegazioni ed osservazioni di Teodoro Momsen*, Novara 1877.

²¹ A. Viglio, *La "Società archeologica per il Museo Patrio Novarese"*, in «BSPN», XI, fasc. IV, luglio-agosto 1917, pp. 109-118. Qui l'autore ricostruisce le vicende della Società a partire dal riordino delle sue carte.

²² A. Oliaro, *Novara: da piazzaforte a città industriale*, in A. Oliaro e A. Coppo (a cura di), *Novara: l'evoluzione urbanistica attraverso l'iconografia storica*, catalogo della mostra, Novara 1983, pp. 11-18.

Il primo articolo dello statuto dichiarava lo scopo di «raccolgere, conservare, esporre ed illustrare gli oggetti antichi, i quali possono servire alla Storia Novarese», da perseguire con la creazione di un Museo da arricchire con doni e acquisti (art. 2) oppure con la partecipazione alle attività di scavo (art. 3). Progressivamente la Società riuscì a garantirsi la partecipazione del Municipio, che dal terzo anno di attività cominciò a delegare due consiglieri per la partecipazione alle sedute e a fornire un contributo annuo. Nel 1877, in occasione del Convegno degli Alpinisti della Sezione Valsesiana del Club Alpino, si giunse così all'apertura del Museo Civico. Tra i protagonisti delle attività societarie ritroviamo l'ispettore Antonio Rusconi, che nello stesso 1877 curò insieme ai concittadini più colti la pubblicazione di una raccolta di monografie novaresi²³.

Intorno alla Società si era infatti riunito un nutrito gruppo di studiosi e appassionati, provenienti dalla borghesia delle professioni (ingegneri, avvocati, notai), dall'aristocrazia ma anche dal settore industriale e commerciale: un insieme eterogeneo, accomunato dall'orgoglio per questa iniziativa autonoma di carattere privato, a cui la presenza di membri qualificati come il numismatico Pietro Caire, il pittore e conoscitore Cesare Morbio e lo stesso Rusconi garantiva efficacia e iniziativa. Nel 1881 la richiesta al prefetto di contribuire al sostegno economico del «Museo Novarese, sorto coll'affetto e la pecunia di alcuni cittadini, ricco di preziosissimi cimelii, degno di tutta la considerazione del Governo», faceva leva sul ruolo di "Museo Provinciale" ormai riconosciuto dai novaresi²⁴.

Nel primo quinquennio di attività il Registro dei Doni confluiti alla Società annoverava infatti più di 500 atti di donazione eseguiti da circa 200 cittadini, che devolvevano reperti archeologici ed elementi architettonici e decorativi risultanti dalle ristrutturazioni e dai numerosi cantieri che procedevano al rinnovamento urbanistico della città, ma anche importanti esemplari di oreficerie (come i due rilievi della donazione di Giovanni Gautieri del 1875), dipinti (tra cui *Il profeta Osea* di Defendente Ferrari, donato dal medico novarese Pierluigi Valdinì) e numerosi esemplari di antiche monete d'oro. Tra i nuclei più significativi, giunsero la preziosa collezione di impronte in gesso delle gemme appartenute a Ennio Quirino Visconti, donata dall'orefice e antiquario Alessandro Scavini, e soprattutto la collezione di armi e arte antica devoluta per lascito testamentario da Giuseppe Morbio, figlio di Cesare (pittore e conoscitore, già sindaco di Novara e tra i fondatori della Società) e nipote del celebre storico Carlo. Tutti gli oggetti acquisiti erano inventariati ed esposti nelle prime sedi del Museo: prima in casa Bettini, dal 1876 in casa Serra e dal 1883 in alcuni ammezzati concessi dal Comune a Palazzo del Mercato, sede della Biblioteca Civica e destinato fin dall'origine al progettato Museo Civico²⁵.

²³ A. Rusconi, C. Morbio, P. Caire, G. Fassò, P. Zambelli, C. Negroni, G. Imazio, C. Cerruti, R. Tarella, *Monografie novaresi*, Novara 1877.

²⁴ *Rapporto del signor Ispettore degli Scavi e Monumenti del Circondario di Novara, cav. Avv. Antonio Rusconi*, in «Foglio periodico della Prefettura di Novara», 18 novembre 1881, supplemento al fasc. 25, pp. 1206-1215.

²⁵ I dati sull'attività della Società e sugli sviluppi dell'iniziativa museale sono tratti, oltre che dal citato testo di Alessandro Viglio, dalla ricomposizione di M. L. Tomea Gavazzoli, *La "Società Archeologica pel Museo Patrio Novarese": 1874-1890*, in Eadem, *Museo Novarese...*, op. cit., 1987, pp. 430 e segg., con la ricostruzione dei principali nuclei collezionistici acquisiti dal Museo. Nel 1879 la collezione ammontava a 3320 oggetti, tra cui pergamene, libri, manoscritti, autografi, incisioni, carte topografiche, fotografie, quadri, materiale archeologico, monete, medaglie, oreficerie, fittili e altra suppellettile, costituendo un insieme di straordinario valore per la documentazione della storia cittadina.

A dimostrazione della credibilità raggiunta e delle sue riconosciute capacità, la Società divenne punto di riferimento anche per il Prefetto, impegnato in quegli stessi anni a far applicare le prime normative di tutela: impartendo ai vari comuni le istruzioni ministeriali, avvertiva infatti i sindaci dell'esistenza della società e dell'opportunità di affidarle tutti i ritrovamenti preziosi. Il Municipio stesso, per deliberazioni inerenti restauri di edifici monumentali, si informava sul loro valore storico presso l'associazione, cui chiese per esempio documentazione sulla Torre delle Ore e sul Palazzo Pretorio. Nel 1878, a fronte della necessità di compilare l'Inventario dei Monumenti e la Bibliografia Archeologica del circondario, anche la Commissione Provinciale per la Conservazione dei Monumenti si rivolgeva al gruppo novarese, che promuoveva esplorazioni e seguiva gli scavi in corso appoggiandosi all'esperienza di Rusconi e alle competenze di Caire²⁶, che nel frattempo offrivano con le loro pubblicazioni memorie e approfondimenti sulla numismatica novarese, sulla pittura locale e sulle scoperte archeologiche²⁷.

A questa prima entusiastica fase seguì un periodo di decadimento: venuta meno la presenza dei promotori, anche la partecipazione dei soci si affievolì, affrontando la fase più buia tra il 1886 e il 1890, quando il patrimonio finanziario, artistico, archeologico della Società fu consegnato al Comune, che nel dicembre del 1890, pochi mesi dopo lo scioglimento dell'associazione, prese in consegna il Museo Patrio di Novara. Nonostante la costante affezione agli studi di alcuni personaggi come Raffaele Tarella (già direttore del giornale «La Vedetta», civico bibliotecario e Regio Ispettore)²⁸, per una effettiva ripresa del progetto museale occorre attendere qualche anno, e soprattutto una nuova stagione culturale, sotto la guida di Alessandro Viglio (provveditore agli studi e direttore della Biblioteca) e Giovanni Battista Morandi, direttore del museo e dell'Archivio Storico della città: nel 1907 la nascita del Bollettino Storico per la Provincia di Novara e il lancio della Società Novarese di Storia e Arte saranno così il fulcro di un rinnovato impegno che ancora vedrà affiancati gli studi storici e gli interventi di conservazione e tutela del patrimonio artistico.

²⁶ M. Carla Uglietti, *Ricerche e attività archeologiche di Novara nella seconda metà dell'800*, in *Atti del Convegno di studi nel centenario della morte di Luigi Bruzza 1883-1983*, Vercelli 1987, pp. 111-120.

²⁷ Le puntuali comunicazioni di Rusconi, che scriveva al ministero in qualità di Regio Ispettore, furono rese note da G. Fiorelli, *Scoperte archeologiche nel Novarese*, in «Notizie degli scavi di antichità», 1882, pp. 125-126.

²⁸ G. B. Morandi, *Raffaele Tarella 1831-1908*, necrologio, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», A. II, fasc. I, gennaio-febbraio 1908, pp. 3-6: «Lo apprezzarono il P. Grossi, il Nay, il Bollini anima fine di artista e di bibliofilo, il Pampuri, il Negroni, il Ferrero, il Venturi, il Cipolla, il Gabotto, il Casini, e, tra gli stranieri, il Wüstenfeld, il Mommsen, John Rhys».

2.2 «Un tutto classificato razionalmente e per ordine cronologico»: il Museo Lapidario Bruzza e l'archeologia vercellese

2.2.1 *L'antiquaria vercellese*

La fortuna delle antichità vercellesi era legata fin dalla fine del XVIII secolo alla figura di Giovanni Antonio Ranza (Vercelli 1741 – Torino 1801)²⁹, che come Frasconi a Novara rappresenta una di quelle figure di storici locali che tra sette e ottocento seppero fare della salvaguardia delle fonti occasione di tutela. Ricordato per molto tempo più per i suoi trascorsi repubblicani che non per l'intensa attività di editore, autore e antiquario, Ranza fu il promotore di una nuova consapevolezza storica e culturale per la città.

Divenuto nel 1765 professore di umanità a Vercelli, ebbe modo di esaminare gli archivi della città e di studiarvi importanti manoscritti di storia patria. A causa dei suoi difficili rapporti con le autorità, non ebbe mai accesso all'archivio civico, ma riunì una delle biblioteche private più fornite della città. Dal 1775 le sue ricerche di storia e letteratura lo portarono a essere corrispondente del noto erudito albesse Giuseppe Vernazza, barone di Freney (Alba 1745 – 1822)³⁰. In quegli anni Ranza, assecondando i propri studi, raccoglieva diligentemente «quante memorie patrie gli potessero capitare tra mani»³¹: pitture, manoscritti, iscrizioni, monete e oggetti d'antichità vercellese, che divulgava con scritti e pubblicazioni. Il suo impegno editoriale fu veicolo di un importante rinnovamento della cultura locale: da lui fondata nel 1776 e gestita fino al 1890, la Tipografia Patria diffuse opere di argomento storico, scientifico e filosofico, pubblicando testi di erudizione e scritti letterari. I suoi contributi facevano riferimento in particolare al progressivo abbandono, fino alla demolizione nel 1777, dell'antica chiesa di Santa Maria Maggiore, su cui aveva condotto un incessante quanto disperato lavoro di documentazione³².

L'erudito, denunciando senza mezzi termini la gravità di tale scempio, si rese invisibile alle autorità e alla corte, ma i suoi testi rivestono tuttora un importante valore di testimonianza storica: illustrati con incisioni da lui stesso fatte eseguire, riportano descrizioni analitiche della basilica, accurate fin nei minimi dettagli e arricchite da tentativi di interpretazione iconografica che l'autore

²⁹ G. Sommo, *Giovanni Antonio Ranza*, in Idem, *Vercelli e la memoria dell'antico*, Vercelli 1982, pp. 48-50, con bibliografia.

³⁰ Il rapporto epistolare tra Ranza e Vernazza è documentato in G. Claretta, *Sui principali storici piemontesi e particolarmente sugli storiografi della R. Casa di Savoia: memorie storiche, letterarie e biografiche*, Torino 1878 (estratto da: «Memorie della Reale Accademia delle scienze di Torino», serie II, tomi 30 e 31), in part. pp. 458-462.

³¹ G. Roberti, *Il cittadino Ranza*, Torino 1892, p. 14. Le testimonianze raccolte rimasero nella sua casa fino al 1840, quando furono trasferite nell'atrio del Palazzo Municipale.

³² «A tale barbara demolizione si era commosso, quasi solo tra gli studiosi ed i cultori dell'antiche glorie della Patria, il Ranza: non potendo, certo com'era di non essere esaudito, far sentire la sua voce, disarmato contro alle ragioni di pubblica materiale utilità che avevano consigliata la distruzione, si contentò di raccogliere quante più memorie poteva, comprando a basso prezzo marmi o mosaici di cui s'ignorava il valore, rilevando alla meglio o facendo rilevare da persona di lui più esperta disegni, piani, alzate, col proposito di serbare almeno alla stampa il ricordo di sì insigne monumento»: *ibidem*, p. 16. Tra le opere presenti nella chiesa, i mosaici recuperati e studiati da (G. A. Ranza, *Delle antichità della chiesa Maggiore di S. Maria di Vercelli. Dissertazione sopra il mosaico d'una monomachia*, Torino 1784, ristampa anastatica a cura di G. Sommo, Vercelli 1979) sono ora custoditi presso il Museo Leone.

conduceva sulla scorta dei documenti antichi. Le poche notazioni di gusto rientravano invece per lo più nel generale atteggiamento settecentesco verso quella che veniva considerata l'arte barbara dei secoli bui: il dipinto raffigurante la Madonna delle Grazie, che Ranza dichiarò di aver salvato portandolo a casa propria e di aver esaminato con molta attenzione, addirittura smontando il tessuto della tavola, risultava di «informe tenore», essendovi «dipinti a colla su fondo di gesso la Madonna e il Bambino nella più rozza e sconcia maniera del più infelice pennello de' tempi barbari, di modo che il volto della Madonna mette paura»³³.

Unico precedente vercellese di Ranza era stato Giuseppe Maria De Rossi che, vissuto a cavallo tra XVII e XVIII secolo, aveva seguito i lavori di riedificazione dell'antico Duomo di S. Eusebio e aveva lasciato memoria dei ritrovamenti archeologici emersi in un manoscritto corredato di disegni. L'opera fu data alle stampe nel 1847³⁴ dal barnabita Luigi Bruzza (Genova 1813 – Roma 1883), cui si devono gli studi sulla storia pittorica locale, l'avvio del Lapidario nei giardini municipali, la rivisitazione critica delle fonti storiche locali e l'istituzione della civica biblioteca³⁵.

2.2.2 Luigi Bruzza a Vercelli e il museo lapidario in Sant'Andrea

Bruzza era giunto a Vercelli nel 1839, a ricoprire la cattedra di retorica delle Regie Scuole di San Cristoforo³⁶. Tra i salotti culturali della città, che attraversava in quegli anni un felice risveglio culturale, prese parte in un primo tempo al «piccolo sinedrio di cultori delle storie della patria» che si riuniva presso il conte Emiliano Avogadro della Motta, riformatore delle R. Scuole per la provincia, mecenate locale, nutrito di simpatie clericali e sentimenti di accentuato municipalismo³⁷. Mentre a Torino s'intraprendeva la pubblicazione degli *Historia Patriae Monumenta*, Bruzza era nominato membro della Reale Commissione Vercellese di Storia Patria³⁸, destinata però a entrare presto in antagonismo con la Deputazione della capitale che, sotto il diretto controllo del ministro degli interni, era espressione della cultura ufficiale. In questo quadro trova così giustificazione l'assenza del Bruzza in seno alla Deputazione, nonostante i riconosciuti meriti colti sul campo della ricerca storica e le sollecitazioni per una sua ammissione avanzate per esempio da Costanzo Gazzera. Il barnabita vercellese godeva infatti di una prestigiosa rete di relazioni sul fronte

³³ G. A. Ranza, *Delle antichità della chiesa Maggiore di S. Maria di Vercelli. Dissertazione sul quadro di S. Elena*, Vercelli 1784.

³⁴ G. De Rossi, *Memorie relative alla Fabbrica della Cattedrale di S. Eusebio di Vercelli*, Vercelli 1847.

³⁵ G. Sommo, *Vercelli e la memoria...*, op. cit., 1982, pp. 62-80, con bibliografia e appendice documentaria; *Luigi Bruzza: storia, epigrafia, archeologia a Vercelli nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Vercelli 5-20 ottobre 1984), Vercelli 1984, pp. 4-5.

³⁶ G. P. Romagnani, *Luigi Bruzza e la cultura piemontese: archeologia, storia, politica*, in *Atti del Convegno di studi nel centenario...*, op. cit., pp. 3-27: il saggio è dedicato a Bruzza come storico e protagonista della scena politica, sullo sfondo dei difficili rapporti tra Stato e Chiesa nel Piemonte risorgimentale.

³⁷ L'altro aristocratico vercellese "protettore delle lettere" era il marchese Dionigi Arborio di Gattinara: già sindaco, nel 1834 aveva avviato lo studio delle carte dell'archivio comunale e da anni andava raccogliendo e catalogando reperti archeologici e lapidi antiche con cui aveva allestito un piccolo museo privato nel suo palazzo vercellese (*ibidem*).

³⁸ P. Marcone, *Ricerche storiche ed archeologiche nel vercellese tra XVIII e XIX secolo. La promozione storiografica della Reale Deputazione di Storia Patria*, in *Luigi Bruzza: storia, epigrafia, archeologia...*, op. cit., pp. 11-13.

torinese: già corrispondente del Gazzera, con cui condivideva lo sguardo attento alle esigenze della tutela sul patrimonio delle province³⁹, dagli anni '60 il suo interlocutore privilegiato divenne Carlo Promis, che nel frattempo accompagnava il Mommsen nelle perlustrazioni sul territorio piemontese.

La revisione dell'antica storia vercellese doveva compiersi per Bruzza mediante un sostanziale aggiornamento delle fonti, che fino ad allora non avevano pienamente attinto all'ampia risorsa documentaria rappresentata dall'archeologia e dall'epigrafia⁴⁰. L'esame delle fonti letterarie doveva essere corroborato dalla verifica sui monumenti, a loro volta sottratti a una disciplina antiquaria solo orientata alla descrizione e classificazione dei reperti. La priorità riconosciuta al principio della ricostruzione storica doveva investire per Bruzza anche gli studi sulle opere d'arte, che dovevano dedicarsi non solo ai grandi capolavori ma a tutte le testimonianze presenti sul territorio. Questa intenzione, che lo condusse tra l'altro a sostenere la necessità di istituire una pubblica pinacoteca, fu da guida per le sue ricerche, che nel campo storico artistico approdarono solamente alle *Notizie intorno alla patria e ai primi studi del pittore Giovan Antonio Bazzi, detto il Sodoma, illustrate con nuovi documenti* (1861) e alle *Notizie sul mosaicista Giambattista Calandra* (1875), entrambe pubblicate nella «Miscellanea di storia italiana» edita a partire dal 1860 dalla Regia Deputazione. Il materiale da lui raccolto e ordinato, di mole ben superiore, fu ceduto a metà degli anni '70 al giovane studioso barnabita Giuseppe Colombo, che se ne valse per le proprie pubblicazioni⁴¹.

La pubblicazione che procurò a Luigi Bruzza i maggiori onori fu quella dedicata alle *Iscrizioni antiche vercellesi raccolte e illustrate*, edita nel 1874 e portata a esempio dallo stesso Mommsen per l'eshaustività delle indagini condotte sulle fonti⁴². Nel volume la descrizione e l'interpretazione delle epigrafi era accompagnata da una ricca serie di notizie riguardanti gli scavi archeologici condotti in città nel corso di vent'anni. In generale dalle pubblicazioni di Bruzza e dai suoi carteggi è stato possibile disegnare una mappa delle sedi cittadine che nel corso degli anni hanno più o meno programmaticamente assunto la funzione di sedi di conservazione del

³⁹ Costanzo Gazzera, dal 1819 assistente alla Biblioteca dell'Università su chiamata di Prospero Balbo, sul tema della tutela vantava interventi importanti, tra cui la *Memoria* letta all'Accademia delle Scienze il 20 dicembre 1827 dove invitava Carlo Felice a farsi promotore non solo nella capitale ma anche nelle province della catalogazione del patrimonio storico artistico e di raccolte e musei decentrati: L. Levi Momigliano, *Padre Luigi Bruzza e Costanzo Gazzera nell'ambito degli studi per la conoscenza e la tutela del patrimonio storico-artistico del Piemonte*, in *Atti del Convegno di studi nel centenario della morte di Luigi Bruzza...*, op. cit., pp. 29-63. Gli anni in cui presiedette la Deputazione torinese (1833-37) Balbo aveva tentato una politica di coinvolgimento delle realtà locali del Piemonte, sia sul fronte degli studi, sia sollecitando in quella stessa direzione l'ampliamento dell'attività della Giunta di Antichità e Belle Arti.

⁴⁰ Gli intenti del Bruzza e la sua impostazione metodologica sono chiaramente espresse nel suo ragionamento su *Gli storici inediti vercellesi*, letto il 12 dicembre 1843 in occasione della distribuzione dei premi agli allievi del Collegio di S. Cristoforo, pubblicato nel 1844 e riportato in G. Sommo, *Vercelli e la memoria...*, op. cit., 1982, pp. 75-79.

⁴¹ Si tratta del volume su Gaudenzio Ferrari edito nel 1881 e della silloge sui pittori vercellesi del 1883: C. Barelli, *Considerazioni in merito alle ricerche di Luigi Bruzza e Giuseppe Colombo sulla Scuola Pittorica Vercellese*, in *Atti del Convegno di studi nel centenario della morte di Luigi Bruzza...*, op. cit., pp. 65-81.

⁴² G. Sommo, *Vercelli e la memoria...*, op. cit., 1982, p. 63.

patrimonio archeologico locale⁴³. Accanto ad alcune sedi private (tra cui la casa degli Arborio Mella e il palazzo Gattinara), a enti religiosi (episcopato, seminario, cortile dei barnabiti) e al Museo dell'Ospedale⁴⁴, comparivano alcune sedi municipali, come l'archivio comunale e i magazzini, il cortile, l'ingresso e lo scalone del Palazzo Civico⁴⁵: qui già nel 1842 Bruzza aveva potuto raccogliere e sistemare le epigrafi del municipio prima distribuite in vari luoghi, così come raffigurato in alcuni acquerelli coevi.

Fu però la pubblicazione delle *Iscrizioni* a determinare la nascita del Museo Lapidario vercellese. Non a caso l'impresa era stata finanziata da Sereno Caccianotti (1809-1879), studioso locale e archeologo, impegnato negli anni '60 a riordinare le carte antiche dell'Archivio Comunale e dunque solidale a padre Bruzza, nell'amicizia così come nella ricerca. Alla loro comunione d'intenti si deve anche il primo tentativo di istituire a Vercelli una biblioteca civica, avviata fin dal 1860 e aperta al pubblico lo stesso anno del lapidario⁴⁶. I loro rapporti dovettero forse incrinarsi in seguito, se è vero, come emerge dai diari di Camillo Leone, che i manoscritti e notizie sulla scuola pittorica vercellese, esito di lunghe esplorazioni presso l'archivio civico di Vercelli e gli archivi parrocchiali, furono in realtà compilati dal Caccianotti, che dopo averli fiduciosamente consegnati al barnabita li vide suo malgrado affidati a Giuseppe Colombo⁴⁷.

Nell'introduzione alle *Iscrizioni* l'invito ad assumere direttamente la cura dei monumenti cittadini, sull'esempio di quanto si era compiuto nella vicina Novara ma anche a Modena e a Brescia, era tutt'altro che implicito ed ebbe gli effetti desiderati: nella seduta del 19 giugno 1875 il consiglio comunale di Vercelli faceva proprie le proposte del Bruzza, deliberando l'istituzione del Museo Lapidario nel chiostro di Sant'Andrea, dove raccogliere «i cimelii lapidei della storia e delle vicende dell'Agro Vercellese: e di ricordare, con una iscrizione marmorea da collocarsi nel nuovo Museo, che il pensiero della sua istituzione è dovuto all'Illustratore delle Iscrizioni Antiche Vercellesi»⁴⁸.

Gli studi del Bruzza fornivano una traccia sicura su cui muoversi per la raccolta e l'ordinamento dei materiali, ma rappresentavano purtroppo anche una sorta di museo tanto ideale quanto parziale: molte delle epigrafi avevano ormai preso la strada del mercato o della dispersione, e gran parte dei materiali ancora a disposizione erano in mano privata. Tutta da costruire risultava poi la sezione di archeologia medievale, il «glorioso periodo dei Comuni» che in un museo di patrie

⁴³ G. Sommo, *Carte Bruzza e corrispondenze degli archivi comunali: fonti per la storia delle raccolte archeologiche vercellesi e per la riconsiderazione dei dati topografici e contestuali relativi ai materiali*, in *Atti del Convegno di studi nel centenario della morte di Luigi Bruzza...*, op. cit., 1987, pp. 403-434.

⁴⁴ G. Sommo, *Il museo dell'Ospedale Maggiore*, in Idem, *Vercelli e la memoria...*, op. cit., 1982, pp. 160-163. Del museo, già esistente nel XVIII secolo e di cui si perdono le tracce, alcuni oggetti furono acquistati da Camillo Leone.

⁴⁵ Il nucleo originario della raccolta civica si componeva di materiali di derivazione diversa, tra cui i marmi già in casa Ranza.

⁴⁶ R. Ordano, *L'istituzione della Biblioteca Civica di Vercelli*, in *Luigi Bruzza: storia, epigrafia, archeologia...*, op. cit., 1984, pp. 30-31.

⁴⁷ A. Rosso, *Il Museo del notaio Camillo Leone*, in G. Baldissoni (a cura di), *Camillo Leone. Una vita da museo. Memorie 1876-1901*, Novara 2007, pp. 78-79.

⁴⁸ La delibera è riportata da G. Sommo, *Vercelli e la memoria...*, op. cit., 1982, p. 174. Altri riferimenti su costituzione e consistenza del lapidario sono in *Luigi Bruzza: storia, epigrafia, archeologia...*, op. cit., 1984, pp. 20-27. Gli studi di Giovanni Sommo su Luigi Bruzza e il suo lapidario, con la ricostruzione della disposizione degli oggetti e delle successive sistemazioni, sono confluiti in: G. Sommo, *Corrispondenze archeologiche vercellesi*, Vercelli 1998.

memorie non poteva mancare⁴⁹. Il sindaco si rivolse in primo luogo ai privati possessori di antichità, quindi al Ministero, cui chiedeva l'accesso al fondo di incoraggiamento a musei e scavi provinciali, senza il quale il Comune non avrebbe potuto garantire il necessario incremento delle collezioni⁵⁰. Ordinamento e missione del museo, affidati a una specifica commissione, non si allontanavano dalla strada sicura tracciata da Bruzza: impermeabile a quanto la disciplina archeologica stava maturando in quegli anni in termini di metodo, il reperto era sottoposto a una stretta funzionalità storica:

[...] un tutto classificato razionalmente e per ordine cronologico in modo da poter dare un'adeguata conoscenza della vita dei nostri progenitori e delle gesta di questo antico Municipio e servire per l'incremento dei buoni studi storici ed archeologici.

[...] L'ordine stabilito nella classificazione è quello stesso tenuto nel libro del Bruzza con opportuni margini per i nuovi marmi che venissero a ricuperarsi (le lapidi verranno disposte lungo le pareti del chiostro, i numerosi sarcofagi verranno collocati nell'antistante cortile). Onde raccogliere e conservare altri oggetti archeologici interessanti provenienti dall'attuale raccolta municipale, o da gabinetti privati, o da scavi [...] verranno praticati appositi nicchioni con adatti scaffali⁵¹.

Nel Lapidario confluirono la collezione di iscrizioni romane donata da Mercurino Arborio di Gattinara e singoli monumenti concessi da privati cittadini ed enti ecclesiastici, insieme a lapidi, cimeli e decorazioni in cotto ancora nel Palazzo Municipale. La raccolta e l'ordinamento dei materiali furono condotti dal 1875 al 1880, sotto il coordinamento dell'ing. Locarni e in continuo contatto con il Bruzza, sempre risiedente a Roma. La corrispondenza con i vari possessori di antichità fu condotta dall'archivista municipale Francesco Marocchino, forte del ruolo tenacemente propulsivo che l'amministrazione civica, nella persona dello stesso sindaco Demetrio Ara, aveva voluto rivestire. I quattro lati del porticato ospitarono quindi le iscrizioni storiche e sepolcrali antiche (pareti ovest e sud), le iscrizioni cristiane (est) e i cimeli medievali e moderni, comprese alcune iscrizioni del XVI secolo. I busti dei concittadini illustri, compreso quello del Bruzza, commissionato allo scultore Francesco Porzio nel 1875 mediante pubblica sottoscrizione, erano posti nel centro del chiostro. Il museo si orientava in sostanza verso un approccio encomiastico alle glorie del passato vercellese, qualificando in questa direzione l'apporto municipalistico all'originaria impostazione bruzziana.

2.2.3 *La Commissione Municipale di Archeologia*

Per riprendere le redini del progetto, ma anche per accrescere la propria credibilità di

⁴⁹ *Ibidem*, p. 174-176.

⁵⁰ *Lettera del Sindaco a vari possessori di antichità*, Vercelli 18 gennaio 1876 e *Ricorso al Ministero della Pubblica Istruzione*, Vercelli 20 aprile 1876, *ibidem*, pp. 176-178.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 177-178.

fronte al Ministero, nel 1880 il Comune decideva di istituire una Commissione Municipale di Archeologia: la situazione sembrava in effetti fuori controllo, a causa delle acquisizioni indiscriminate che impedivano di «conservare al Museo stesso una qualche unità di aspetto e di scopo»⁵². In qualità di membro della Commissione l'architetto Locarni sollecitava il Consiglio comunale a provvedere alla manutenzione del lapidario, suggerendo di tinteggiare le pareti, di riordinare i marmi e di «ricorrere con colori vivaci le lettere tutte di quelle in gran parte corrose iscrizioni»⁵³. Si procedette così a un deciso intervento integrativo su lapidi e iscrizioni di cui si ebbe presto a lamentare non solo la grossolana esecuzione, ma soprattutto l'assoluta mancanza di rigore filologico e aggiornamento storiografico, compromettendo irreparabilmente la possibilità di lettura. Un lettore anonimo esprimeva al periodico locale «La Sesia» tutto il proprio rammarico per quel

[...] sistema che si è voluto seguire, di dar rilievo con una tinta rossa ad olio alle iscrizioni grafitate od incise sui cimelii che vi figurano. Lasciando stare la poca cura che si è avuto di impedire che l'olio della tinta fosse assorbito dalla porosità del marmo e della pietra su cui sono incise le iscrizioni, il che ne ha resa taluna assolutamente illeggibile, io chiedo a qualunque persona [...] se sia stata conveniente cosa dare per interpretate e scrivere in rosso anche quelle lapidi la cui interpretazione poteva, quanto meno, essere soggetto di dubbio⁵⁴.

La vicenda, che aveva trovato eco sulle pagine della stampa nazionale⁵⁵, aveva turbato anche il funzionario Ettore Pais, che in seguito alla sua visita a Vercelli aveva sentito il bisogno di riferirne direttamente al Ministero⁵⁶.

Sul piano dell'intervento su siti del territorio le velleità vercellesi furono sovrastate sia dall'efficienza di Ariodante Fabretti, dotato di tutte le risorse economiche e scientifiche necessarie, sia dalla tempestività con cui il Museo Patrio di Novara procedeva alle esplorazioni, come dimostrano i rispettivi casi delle necropoli di Palazzolo e di Borgovercelli⁵⁷.

Scomparso Bruzza il Lapidario faticò ad affrancarsi rispetto all'aspetto di deposito; nel 1901 Camillo Leone coordinò alcune operazioni di riordino su anfore romane e bassorilievi che

⁵² *Atti del Consiglio Comunale di Vercelli*, 15 dicembre 1880, *ibidem*, pp. 182-183. Le parole sono di Locarni, membro della Commissione.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 183-184.

⁵⁵ G. Carocci, *Vercelli – Il Museo lapidario*, in «Arte e Storia», a. VII, n. 12, 25 aprile 1888, p. 96.

⁵⁶ «[...] è a dolere che l'attuale segretario comunale abbia fatto tingere con vernice rossa le lettere delle lapidi, di guisa che non è possibile vedere per qual ragione il Momsen in qualche lapide non abbia accolta la lezione del Bruzza che è stata preferita dal detto segretario»: *Ettore Pais alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*, sd (prot. 9 gennaio 1883), in ACS, AA.BB.AA., II vers., I serie, b. 150 "Antichità di Vercelli", fasc. 2468. Pais (1856-1939) era un noto studioso di storia antica che aveva perfezionato i propri studi a Berlino alla scuola di Momsen; professore presso diverse università italiane (Sassari, Palermo, Pisa, Napoli, Roma), tra il 1880 e il 1884 fondò il museo archeologico dell'Università di Sassari e diresse il Museo di Cagliari; dal 1910 al 1914 fu direttore del Museo Archeologico di Napoli, di cui curò il riordino.

⁵⁷ M. Rotili, *La necropoli di Borgovercelli*, in M. L. Tomea Gavazzoli (a cura di), *Museo Novarese...*, op. cit., 1987, pp. 123-141.

giacevano nel chiostro alla rinfusa e nel 1904 il bibliotecario comunale Cesare Faccio compilò un catalogo del museo. Il volume fu dato alle stampe solo dopo vent'anni, a cura del figlio⁵⁸, ma di lì a poco si sarebbe decretato il trasferimento di lapidi, anfore e sarcofagi del Museo Lapidario Bruzza nelle collezioni del Museo Leone (1934).

Pur nella distanza imposta dal trasferimento a Roma, avvenuto nel 1867, la corrispondenza che Bruzza intrattenne con gli amici vercellesi (il collezionista e discepolo Camillo Leone, il bibliotecario e archivista Francesco Marocchino, l'amico e collaboratore Sereno Caccianotti) ricostruisce fino ai primi anni '80 la rete locale che si fece carico delle iniziative di vigilanza e tutela sul patrimonio archeologico del territorio⁵⁹.

La presenza autorevole del barnabita accomunava questo gruppo di appassionati ricercatori di antichità, alimentando forme di collezionismo sia pubblico che privato. Sul fronte delle iniziative municipali, oltre al Museo Lapidario, l'impegno di Marocchino, di Caccianotti e della Commissione Archeologica presieduta da Federico Arborio Mella consentì la formazione della cosiddetta "Vetrina dell'Archivio Storico", che con i suoi circa 300 oggetti si presentava per molti versi complementare alla raccolta museale. Lo confermano alcuni carteggi di Bruzza, che a più riprese consigliava di predisporre un ambiente idoneo, che potesse accogliere i reperti già in possesso della città e i futuri ritrovamenti, approfittando del clima favorevole che aveva da poco condotto all'istituzione del Lapidario:

Io ho pensato da molto tempo che sarebbe conveniente unire al Museo lapidario una sala grande, che mi pare vi sia vicina, per radunarvi tutti questi oggetti che non sono lapidi. È vero che al presente non ve ne è bisogno, ma io penso che essendovi ora un luogo dove si possa radunare ciò che si trova, il Museo fra pochi anni si aumenterà, e l'esperienza mi insegna che certe cose conviene farle subito, finché dura un certo favore, e che se si differisce a farle non si fanno più in seguito. Se Locarni domandasse ora quella sala per collocarvi le anfore, e farvi fare una scanzia a vetri per gli oggetti minori e di vario genere l'otterrebbe; col tempo non so se si potesse più avere.

Per la cura e custodia del Museo il Municipio dovrebbe deputare una persona che avesse almeno naturalmente passione per le cose antiche. Allora questa metterebbe del suo amor proprio per farlo accrescere cercando di avere dei doni, e vegliando che trovandosi qualche cosa non andasse dispersa. Io prego lei e Locarni a considerare questo consiglio, che a me pare conveniente se si vuole che una opera così bene cominciata non resti morta e stazionaria, ma serva di nucleo ad un futuro sviluppo⁶⁰.

Tra iniziativa pubblica e intraprendenza privata, a Vercelli fu la seconda a fornire le maggiori garanzie: nel 1913 monete, medaglie e oggetti archeologici del Comune furono

⁵⁸ G. C. Faccio, *Catalogo del Museo Lapidario Bruzza*, Vercelli 1924. Dopo le pubblicazioni del Bruzza, gli studi sulle epigrafi vercellesi erano stati oggetto di aggiornamento da parte di Ermanno Ferrero: E. Ferrero, *Iscrizioni antiche vercellesi in aggiunta alla raccolta del P. D. Luigi Bruzza*, Torino 1891.

⁵⁹ G. Sommo, *Carte Bruzza e corrispondenze...*, op. cit., 1987.

⁶⁰ *Luigi Bruzza a ignoto vercellese*, Roma 9 dicembre 1876, riportata da G. Silengo, *Lettere di Luigi Bruzza*, in *Atti del Convegno di studi nel centenario della morte di Luigi Bruzza...*, op. cit., 1987, p. 401.

consegnati in deposito al Museo Leone, che da pochi mesi era stato aperto al pubblico⁶¹. In realtà già Camillo Leone probabilmente tentò di annettere gli oggetti della "vetrina" nella propria collezione: in una lettera del 1878 Bruzza si dichiarava infatti favorevole alla cessione, dicendosi «contentissimo, perché restano sempre in Vercelli, che è il mio desiderio»⁶².

⁶¹ G. Sommo, *La vetrina dell'Archivio Storico Comunale*, in Idem, *Vercelli e la memoria...*, op. cit., 1982, pp. 164-170.

⁶² *Luigi Bruzza a Camillo Leone*, Roma 10 luglio 1878, riportata da A. Rosso, *Appunti sul carteggio Luigi Bruzza-Camillo Leone*, in *Atti del Convegno di studi nel centenario della morte di Luigi Bruzza...*, op. cit., 1987, p. 389.

3 LA TUTELA DELLE ANTICHITÀ

La diffusione del collezionismo archeologico nel Piemonte post unitario rappresenta uno dei principali stimoli alla formazione dei musei municipali. Mentre l'esecuzione dei nuovi piani regolatori e l'impianto delle infrastrutture (in primo luogo reti stradali e ferroviarie) portavano alla luce luoghi e testimonianze del passato cittadino, i numerosi cultori di storia patria e gli appassionati di antiquaria accrescevano le loro raccolte con criteri di organica sistematicità¹. Attori pubblici e privati confluivano in un sistema di scambi e di iniziative che, superando confini locali e localistici, si confrontava con i più qualificati interlocutori nazionali e internazionali.

A Torino le raccolte pubbliche di archeologia a partire dagli anni '50 dell'ottocento si organizzarono su un doppio filone: se da un lato il Museo di Antichità, su criteri di aggiornamento disciplinare, rafforzava il proprio ruolo di presidio della tutela per la rappresentazione della storia antica della regione, dall'altro le forze civiche si impegnavano nella raccolta di reperti e materiali destinati a serbare la memoria della forma urbana. L'anima archeologica del Museo Civico di Torino, così come l'intenzione raccogliere i documenti materiali della storia antica e medievale della città presente in molti dei musei civici piemontesi, costituirà uno dei tracciati su cui leggere lo sviluppo delle istituzioni.

La premessa a questa vocazione risiede nel diffuso processo di trasformazione delle città nel corso dell'ottocento: la progettazione sistematica degli spazi e degli edifici urbani, normata dai primi piani regolatori, si accentuò a seguito dell'unificazione italiana e delle nuove esigenze di rappresentazione assunte dai singoli centri². Un caso emblematico fu quello di Firenze e dell'imponente rinnovamento attuato in vista dell'assunzione del ruolo di capitale: le demolizioni del centro storico, attuate pur nel rumore di un consistente movimento d'opinione, sacrificarono buona parte della *facies* medievale. I resti e le immagini della Firenze antica divennero così oggetti da museo: per Guido Carocci, fautore di un *Museo di Firenze antica* nel convento di San Marco³, e per Corrado Ricci, che documentò la città in trasformazione nel museo topografico inaugurato nel 1908 in Casa Buonarroti⁴.

In generale è stato riconosciuto come il museo civico sia tra i primi a raccogliere la sfida di documentare la stratificazione storica della città e del suo territorio:

¹ Un inquadramento del collezionismo privato in rapporto con l'affermazione degli istituti di tutela si trova in: A. Crosetto, *"Far incetta di anticaglie". Collezionismo privato e attività degli enti di tutela nell'ottocento*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligite fragmenta. Aspetti e tendenze del collezionismo archeologico ottocentesco in Piemonte*, atti del convegno (Tortona, Palazzo Guidobono, 19-20 gennaio 2007), Bordighera 2009, pp. 133-153.

² F. Borsi, *L'architettura dell'unità d'Italia*, Firenze 1966.

³ Su Guido Carocci e sulla Firenze del suo tempo: G. Di Cagno, *Arte e storia. Guido Carocci e la tutela del patrimonio artistico in Toscana*, Ponte alle Grazie, Firenze 1991.

⁴ I riferimenti principali sulle vicende del museo di Firenze com'era si trovano in: P. Magi, *Firenze di una volta: nei dipinti, nei disegni e nelle incisioni del Museo di Firenze com'era*, Firenze 1973; A. Muzzi, *Il museo della città*, in *La città degli Uffizi: i musei del futuro*, catalogo della mostra (Firenze 9 ottobre 1982 – 6 gennaio 1983), Firenze 1982, pp. 45-48; F. Scalia, *Il patrimonio artistico del Comune*, in *La città degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze 23 giugno 1982 – 6 gennaio 1983), Firenze 1982, pp. 43-49.

portali, lesene, capitelli, finestre; ma ancora lapidi, epigrafi, frammenti di antico arredo urbano, materiali ceramici o lapidei, prendono ad abitare questa sede offerta così al patrimonio senza più casa. In questo senso, la forma che il museo civico assume è spesso l'immagine della buona e della cattiva coscienza urbanistica e culturale della città e del suo crescente suburbio⁵.

3.1 Trasformazioni urbane e raccolte archeologiche

3.1.1 *Scavi e demolizioni*

A Torino, che già a cavallo del 1800 era stata oggetto di importanti interventi di progettazione architettonica e urbanistica⁶, le trasformazioni della seconda metà del secolo furono il segno di una svolta⁷. La città, che sul finire degli anni '50 era proiettata in una dimensione di capitale entro una sempre più vicina prospettiva nazionale, guardava alle principali città italiane ed europee. Gli obiettivi da realizzare furono espressi in un'ampia relazione dell'assessore Gustavo Ponza di San Martino a nome della Commissione d'arte e della Giunta municipale, presentata in Consiglio comunale nella seduta del 13 marzo 1860:

L'opinione pubblica sollecita l'intrapresa di quelle opere pubbliche che possono essere necessarie per accrescere i comodi della città nostra e per dotarla di tutti i grandi stabilimenti che sono propri delle capitali di Stati vasti e potenti.

[...] La Commissione [...] partì [...] dal principio che lo scopo delle nostre sollecitudini debba in questo momento rivolgersi interamente a rendere più gradito il soggiorno di Torino con opere che dotino la città nostra di cose nuove, e che ne modifichino la monotonia⁸.

Sotto il governo del sindaco Augusto Nomis di Cossilla (1860-1862) si procedeva così a dare corso a studi di fattibilità per le numerose opere pubbliche che, dal Palazzo del Parlamento al selciato delle strade, dal riordino dei mercati alle condotte dell'acqua, passava per apertura di nuove strade, sopraelevazione di edifici, sgomberi di zone poco decorose, rinnovamento decorativo delle piazze e dei luoghi di rappresentanza. Tra le opere approvate dalla Giunta, la costruzione di

⁵ A. Emiliani, *Il museo, laboratorio della storia*, op. cit., 1980, pp. 39-40.

⁶ *Torino: architettura e urbanistica, 1773-1831*, in E. Castelnuovo, M. Rosci, *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra (Torino, maggio-luglio 1980), 3 voll., Torino 1980, vol. III, pp. 1015-1188.

⁷ Sulla storia urbanistica di Torino: V. Comoli, *Torino*, Roma-Bari 1983. I progetti e le trasformazioni che hanno segnato a città nei difficili anni di passaggio dal ruolo di capitale politica alla ricerca di una nuova identità sono esaminati sotto la lente del governo della città in: G. Bracco (a cura di), *1859-1864. I progetti di una capitale in trasformazione*, Torino 2000; G. Bracco (a cura di), *1864-1870. Una trasformazione faticosa e sofferta*, Torino 2002.

⁸ *Atti del Municipio di Torino*, Annata 1860, Torino 1860, parte I, pp. 81-82; i brani sono riportati da G. Bracco (a cura di), *1859-1864. I progetti...*, op. cit., 2000, p. 22 e pp. 26-27.

un palazzo a uso della Pinacoteca reale e per le esposizioni di belle arti⁹ e la costruzione di un decoroso scalo per le ferrovie dello Stato. Lo slancio progettuale e imprenditivo ricevette una brusca frenata quando, nel 1861, cominciò a farsi strada l'idea di Roma come capitale dell'Italia unita. L'intraprendenza concreta del sindaco Emanuele Luserna Rorengo di Rorà (1862-1866) consentì alla città di non rinunciare al piano di opere pubbliche, da considerarsi indispensabili alle condizioni di sviluppo. In una celebre relazione letta al Consiglio comunale nell'aprile del 1862 si compiva un radicale cambiamento di rotta: Torino si sarebbe trasformata da capitale politica a capitale industriale della nazione¹⁰.

I lavori in corso portavano alla luce resti e reperti che, nel rinnovato anelare a un primato della città, contribuivano a rafforzarne l'identità. Le condizioni di vendita dei terreni di proprietà comunale includevano così un riferimento diretto al ritrovamento di antichità:

Sono esclusi dalla vendita gli alberi e qualunque altra cosa trovisi aggiunta esternamente al terreno per opera dell'uomo. Sono pure escluse le monete, le medaglie, gli oggetti d'arte o d'antichità, le cose preziose, i marmi, le pietre con iscrizioni, fregi e simili, che si trovassero negli scavi o nelle demolizioni. Rinvenendosi oggetti di questa natura, se ne dovrà avvertire la civica Amministrazione la quale si riserva di retribuire all'inventore quel premio che riterrà conveniente¹¹.

L'anno era il 1862, lo stesso in cui la Giunta municipale, nella seduta del 9 gennaio, aveva accolto la proposta della commissione d'istruzione pubblica di riunire in uno stesso locale tutti i musei di proprietà del Municipio. Una delle prime raccolte del Museo Civico fu proprio quella dei reperti archeologici venuti alla luce con gli scavi di via Cernaia e la stazione di Porta Susa¹².

L'ottocento fu secolo di trasformazioni importanti anche per gli altri capoluoghi piemontesi, che subirono interventi consistenti proprio nei luoghi simbolici della città. L'esempio di Alessandria conduce alle trasformazioni di impronta napoleonica, che ridefinirono spazi e funzioni delle aree urbane ma che soprattutto portarono alla demolizione nel 1803 della cattedrale gotica, ricostruita nel 1810 e dotata dell'importante facciata disegnata da Edoardo Arborio Mella tra il 1874 e il 1879. Un intervento che, come è stato sottolineato, non sollecitò l'attenzione dei cittadini, evidenziando invece una certa debolezza metodologica e ideologica¹³.

Anche a Novara la costruzione del nuovo duomo, affidato al progetto di Alessandro Antonelli e realizzato tra il 1863 e il 1869, avvenne sui resti dell'antica collegiata di Santa Maria,

⁹ La Pinacoteca regia, provata dalla convivenza con il Parlamento subalpino insediato a Palazzo Madama dal 1848, sarà trasferita nel 1865 nel palazzo dell'Accademia delle Scienze.

¹⁰ La relazione è riportata in G. Bracco (a cura di), *1859-1864. I progetti...*, op. cit., 2000, pp. 113-119.

¹¹ La disposizione è citata in G. Bracco (a cura di), *1859-1864. I progetti...*, op. cit., 2000, p. 108.

¹² C. Spantigati, *Le origini del Museo e il dibattito sulla tutela*, in S. Pettenati e G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra (Torino, marzo-settembre 1996), Torino 1996, pp. 33-34; P. Astrua, *Pio Agodino e il dibattito sui musei a Torino nel decennio postunitario*, *ibidem*, pp. 47-51.

¹³ G. Romano, *Per un grande museo locale: occasioni e progetti*, op. cit., 1986; anche a Casale Monferrato le trasformazioni ottocentesche provocarono una consistente perdita di patrimonio: C. Spantigati, *Casale nel primo Ottocento: considerazioni sulle scelte culturali della città*, in G. Mazza, C. Spantigati, *Le collezioni del Museo Civico di Casale. Catalogo delle opere esposte*, Casale Monferrato 1995, pp. 13-29.

demolita a partire dal 1857. Sono anni in cui i decisori novaresi ancora non erano pronti per la riconsiderazione delle testimonianze medievali, considerate come documenti della decadenza: lo stesso Portico del Paradiso, per il sindaco, era «antidiluviano» e a nulla erano servite le rimostranze e i ricorsi dei cittadini colti. La dispersione di molta parte del patrimonio medievale è stata ricondotta a una fragilità della storiografia locale, che non riusciva a proporre un impianto conoscitivo paragonabile a quanto fatto circa un secolo prima del Frascioni, nonché al generale ritardo con cui in Piemonte affrontava gli sviluppi dell'archeologia medievale¹⁴. I primi segni di attenzione alla conservazione delle testimonianze medievali datano ai primi anni '70 dell'ottocento, con i materiali raccolti presso il museo della Canonica e il reimpiego di frammenti scultorei e musivi nella sistemazione di edifici locali, ma numerose furono le testimonianze confluite in collezioni private¹⁵.

Un altro celebre caso riguardò l'abbattimento dell'abside della chiesa gotica di San Marco a Vercelli, destinata a mercato pubblico e oggetto delle infuocate rimostranze di alcuni esponenti locali. Le polemiche trovarono eco nazionale grazie alla rivista fiorentina «Arte e Storia» di Guido Carocci, giunto in città su sollecitazione dell'amico Camillo Leone. Carocci dedicò numerosi contributi al «vandalismo» vercellese¹⁶: il pronunciamento a favore della demolizione da parte della Commissione provinciale diede adito anche alla messa in discussione sui criteri di costituzione delle stesse commissioni, poco attente alle competenze specifiche, per cui si invocava l'intervento di «altre autorità»¹⁷. Il Ministero, che non accolse il voto di distruzione emesso, deliberò di sottoporre ogni decisione alla Giunta di Antichità e Belle Arti, pronunciatisi all'unanimità a favore della conservazione¹⁸. Ciò non impedì consistenti manomissioni, dietro le cui pieghe si legge la difficoltà in sede locale, anche per figure particolarmente sensibili come quella di Federico Arborio Mella, di contrastare con le istanze della tutela le spinte alla modernizzazione e i pressanti interessi speculativi¹⁹.

Il recupero e la destinazione di reperti provenienti da demolizioni e lavori urbanistici affiancava le dinamiche proprie della ricerca archeologica che, com'è noto, attraversò nella seconda metà dell'Ottocento una fase di forte incremento negli studi e di sostanziale progresso

¹⁴ Una lettura storica e critica della dispersione delle testimonianze medievali novaresi è presente in M. L. Tomea Gavazzoli, *Il medioevo*, in M. L. Tomea Gavazzoli (a cura di), *Museo Novarese...*, op. cit., 1987, pp. 187 e segg. Sulla figura dell'erudito novarese Carlo Francesco Frascioni e sulla sua opera sistematica d'impronta muratoriana si rinvia a P. G. Longo, A. L. Stoppa (a cura di), *Carlo Francesco Frascioni erudito paleografo storico*, op. cit., 1991.

¹⁵ Tra queste la collezione di Giuseppe Morbio, comprendente armi e arte antica: M. L. Tomea Gavazzoli, *La collezione Morbio*, in Eadem (a cura di), *Museo Novarese...*, op. cit., 1987, pp. 467-468.

¹⁶ *A Vercelli un vandalismo*, in «Arte e Storia», a. III, n. 28, 13/7/1884, pp. 219-220; *La questione del San Marco di Vercelli*, *ibidem*, a. III, n. 30, 27/7/1884, p. 235; *Vercelli - San Marco*, *ibidem*, a. III, n. 31, 3/8/1884, p. 240; *Ultime notizie - Il San Marco di Vercelli*, *ibidem*, a. III, n. 32, 10/8/1884, p. 256.

¹⁷ *Ancora a proposito dell'abside di S. Marco a Vercelli*, *ibidem*, a. III, n. 33, 17/8/1884, p. 262.

¹⁸ *Vercelli - L'abside di San Marco*, *ibidem*, A. III, n. 35, 31/8/1884, p. 280; *Vercelli*, *ibidem*, A. III, n. 39, 28/9/1884, p. 312; *Vercelli - L'abside di San Marco*, *ibidem*, A. III, n. 44, 2/11/1884, p. 352; A. d'Andrade, *Relazione dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria. Parte I 1883-1891*, Torino 1899, p. 74.

¹⁹ Gli estremi della vicenda, con alcune fonti documentarie, sono riportati da G. Sommo, *Vercelli e la memoria...*, op. cit., 1982, pp. 83, 88-99; *La ex chiesa di San Marco in Vercelli oggi, ieri, 700 anni fa. Studio storico, architettonico e topografico*, Vercelli 1994; AA.VV., *La chiesa di San Marco in Vercelli*, Vercelli.

metodologico. Sul tema delle antichità e degli scavi si concentrarono inoltre i primi anni dell'impegno legislativo nazionale in materia di tutela. Mentre il settore dei monumenti medievali e moderni, così come quello degli oggetti d'arte, rimase per più tempo ancorato a norme e consuetudini risalenti agli stati preunitari, al settore archeologico furono tempestivamente riservati provvedimenti specifici e un'autonomia maggiore nell'organizzazione degli organi centrali e periferici di tutela. Esemplare in tal senso la circolare del 1865 con le *Istruzioni* sugli scavi di antichità, dove oltre a fornire le prime disposizioni generali sulla conduzione delle indagini archeologiche, si sperimentava il ruolo dei prefetti quali tramite dell'iniziativa statale per proteggere oggetti e monumenti dai rischi di esportazione ma anche da iniziative avventate²⁰. Non a caso una delle fasi cruciali nella costruzione del servizio nazionale di tutela fu affidata all'archeologo Giuseppe Fiorelli, messo a capo della Direzione Generale degli Scavi e Musei del Regno istituita dall'amico ministro Ruggero Bonghi nel 1874²¹.

3.1.2 *Dallo scavo al museo: problemi di giurisdizione*

Gli sviluppi della disciplina, che guardava ormai a ogni singolo ritrovamento come a una preziosa fonte documentaria, autonoma rispetto al valore artistico o monumentale, favorivano un interesse diffuso su tutto il territorio nazionale verso la raccolta di reperti archeologici, all'origine di scavi e collezioni, pubbliche e private, condotte fin nei più piccoli centri²². Il controllo e il coordinamento del ministero, che mirava alla creazione della carta archeologica d'Italia, avevano lo scopo di contrastare le speculazioni, spesso a favore del florido e avido mercato estero, e di preservare l'integrità dell'opera e dei dati di scavo. Lo stesso Fiorelli riconosceva, in questa mutata situazione, la necessità di adottare nuovi criteri anche per la creazione dei musei, che non potevano più rivolgersi esclusivamente agli studiosi:

[...] sanno tutti che prima di pensare al profitto delle scuole, ha l'obbligo il Governo di pensare alla tutela dei documenti veri della nostra storia più antica [...] bisogna adunque ai musei attuali accrescere la dovizia, coi soli tesori archeologici della regione propria, e

²⁰ Sulla nascita del servizio nazionale di tutela, sui protagonisti e sul contesto in cui maturano scelte e dibattiti, restano imprescindibili i due volumi: M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e Istituzioni. Parte I. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, Firenze 1987; lidem, *Monumenti e Istituzioni. Parte II. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze 1992. Sulla circolare del 1865 si rinvia in particolare al primo volume, alle pp. 265-267 e 306-307. Per una ricognizione più orientata al dibattito sui musei e al ruolo delle élites locali nelle commissioni conservatrici: G. Kannès, *Nazionale, regionale, locale. Le istituzioni sorte in area alpina e il dibattito postunitario sull'organizzazione dei musei in Italia*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès (a cura di), *I Musei delle Alpi dalle origini agli anni venti*, atti del seminario di ricerca, Torino 1992, pp. 161-177.

²¹ R. A. Genovese, *Giuseppe Fiorelli e la tutela dei beni culturali dopo l'Unità d'Italia*, numero monografico di «Restauro», A. XXI, n. 119, gennaio-febbraio-marzo 1992; F. de Angelis, *Giuseppe Fiorelli: la «vecchia» antiquaria di fronte allo scavo*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 50 (dedicato a *L'archeologia italiana dall'Unità al Novecento*), 1993, pp. 6-16.

²² Sull'archeologia italiana dell'Ottocento: S. Settis, *Da centro a periferia: l'archeologia degli italiani nel secolo XIX*, in L. Polverini (a cura di), *Lo studio storico del mondo antico nella cultura italiana dell'Ottocento*, atti degli incontri (Acquasparta, maggio-giugno 1988), Napoli 1993, pp. 299-334.

fondare altri musei in quelle parti del Regno, che hanno diritto a custodire in un proprio istituto i documenti più autentici della loro storia²³.

La funzione dei musei archeologici rientrava nel dibattito sulla tutela dei beni artistici e sull'insegnamento delle antichità nell'Italia postunitaria, e più in generale sul ruolo degli studi classici e sulle riforme del sistema d'istruzione²⁴. Rispetto all'affermazione degli studi nei paesi esteri (in Germania in particolare), in Italia numerose responsabilità erano attribuite alle carenze dell'insegnamento, sia universitario sia della scuola secondaria: in particolare si contestava la mancanza di pubblicazioni scientifiche, il contributo insufficiente alla tutela e l'inadeguatezza nell'ordinamento dei musei. Gli istituti dovevano essere provvisti di collezioni che garantissero una didattica anche dimostrativa, sull'esempio di quanto più comunemente era perseguito dalla cattedre di insegnamento scientifico²⁵.

A questa idea prevalentemente "pedagogica" del museo archeologico, che dunque avrebbe dovuto seguire una crescita e un ordinamento uniformato ai programmi di studio, Fiorelli opponeva una priorità contestuale e territoriale per le collezioni. Questa posizione implicava la necessità di riconoscere un ruolo attivo alle istituzioni locali, sottoposte però alla funzione di controllo e coordinamento esercitata dal Ministero:

Non bisogna impedire ai comuni, alle province, ai privati lo scavo; un divieto siffatto sarebbe ingiusto, pernicioso, cattivo, distoglierebbe dall'opera che presta un interesse privato e locale che è potentissimo, e che deve pure concorrere [...]. Ma il Governo deve poter sapere ciò che è fatto in una parte o l'altra del paese²⁶.

Fiorelli giungeva a formulare, nell'ambito di una normativa comune e specifica per gli scavi, «la necessità della istituzione dei musei regionali, i più adatti per lo studio storico di ogni Regno, e che questi siano diretti assieme agli scavi, e che vi siano custoditi i monumenti locali»²⁷. Lo stimolo alla creazione di musei locali era iniziativa che Fiorelli aveva assunto fin dagli inizi della sua responsabilità ministeriale, promuovendo la stesura dei cataloghi di tutti i musei e raccolte di

²³ G. Fiorelli, *Sull'ordinamento del servizio archeologico. Relazione del Direttore generale delle antichità e belle arti a S. E. il ministro della Istruzione Pubblica*, Roma 1883, p. 13, citato da R. A. Genovese, *Giuseppe Fiorelli...*, op. cit., 1992, p. 33.

²⁴ Il tema è stato affrontato da M. L. Catoni, *Fra «scuola» e «custodia»: la nascita degli organismi di tutela artistica*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 50, 1993, pp. 41-52.

²⁵ La Catoni ricorda per esempio la proposta Conestabile per ginnasi e licei, dove suggeriva l'allestimento di collezioni di gessi riproducenti ritratti, utensili, iscrizioni e monumenti antichi; l'uso didattico del museo giungeva fino alla possibilità di scambiare reperti originali fra musei italiani e anche con i musei stranieri: M. L. Catoni, *Fra «scuola» e «custodia»...*, op. cit., 1993, pp. 44, 46.

²⁶ *Ibidem*, p. 48.

²⁷ Il testo, estratto da G. Fiorelli, *Sull'ordinamento del servizio archeologico. Seconda relazione del Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti a S.E. il Ministro della Istruzione Pubblica*, Roma, 1885, è riportato anche da P. Rescigno, *Tra culto...*, op. cit., 1994, pp.71-72.

proprietà municipale, nella convinzione che la loro pubblicazione sarebbe stata di stimolo alla nascita di nuove istituzioni e al potenziamento dell'iniziativa di tutela sui territori²⁸.

In generale il concorso tra enti locali e organismi governativi si tradusse spesso in una sorta di competizione, come è stato rilevato per esempio dagli studi compiuti sul Museo Civico Archeologico di Bologna²⁹. Le Deputazioni di Storia patria per l'Emilia, istituite nel 1860, grazie alle competenze e agli interessi dei loro membri determinarono la nascita di numerosi musei della regione; d'altro canto il capoluogo emiliano, appena uscito dallo Stato pontificio, era impegnato a ribadire con autonomia la propria adesione al disegno di unificazione della penisola, che doveva passare per il riconoscimento dell'identità locale. Gli scavi archeologici e la destinazione delle raccolte costituirono così una delle occasioni di contesa tra l'organismo governativo della Deputazione e il Comune di Bologna³⁰.

Gli scavi, gli studi e le collezioni di archeologia che proliferavano sul territorio piemontese, oltre a fare i conti con le iniziative di controllo e coordinamento di tipo statale, dovevano affrancarsi anche rispetto al ruolo tradizionalmente accentratore del capoluogo torinese, in particolare sotto il profilo culturale: una ricerca di legittimazione che come vedremo orientò anche l'ambito degli studi storici e artistici.

La presenza in alcune località di insigni testimonianze dell'antichità in alcuni casi favorì la rivendicazione di un presidio locale per la conservazione dei reperti, come avvenne per esempio nel caso della città di Susa. La sua notorietà a inizio secolo era giunta fino a Canova per i due torsi loricati ritrovati tra le mura della città nel 1802 e immediatamente ricoverati all'Accademia delle Scienze³¹. La fortuna degli scavi condotti in prossimità delle mura romane si protrasse per decenni, favorendo in loco il culto degli studi di antichità. Al celebre *Arco di Augusto* era intitolato un componimento del poeta e pubblicista valsusino Norberto Rosa (1803-1862), che vi inseriva l'auspicio che si potessero raccogliere tutti i documenti utili a testimoniare il passato della città. L'idea fu ripresa dal figlio Ugo, appassionato di studi storici segusini, che nel 1884 guidò l'istituzione del Museo Civico³². Una prima proposta (avanzata nel 1875 in seno al Consiglio Provinciale di Torino) si era in realtà rivolta alla creazione di un museo circondariale di antichità da collocarsi a Susa: alimentato dalla ripresa degli scavi archeologici, l'istituto avrebbe anche arginato

²⁸ Alcune testimonianze in tal senso sono riportate in G. Kannès, *Accentramento e iniziative locali: le origini delle collezioni astigiane nel contesto dei musei italiani fra Ottocento e primo Novecento*, in *Museo Archeologico di Asti. La collezione dei vetri*, Asti 1994, p. 16.

²⁹ Sulla nascita e lo sviluppo dei musei civici in rapporto con le trasformazioni urbane e gli scavi archeologici a Bologna: C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico...*, op. cit., 1984.

³⁰ G. Fasoli, *Gli archeologi nella Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna*, in C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Dalla Stanza delle Antichità...*, op. cit., 1984, pp. 33-35; C. Morigi Govi, G. Sassatelli, D. Vitali, *Scavi archeologici e musei. Bologna tra coscienza civica e identità nazionale*, in «MEFRIM», n. 113-2, Roma 2001, pp. 665-678.

³¹ E. Castelnuovo, M. Rosci, *Cultura figurativa e architettonica...*, op. cit., 1980, vol. I, cat. n. 200 (L. Levi Momigliano) e 201-202 (Franco Rosso); per una lettura critica della vicenda conservativa dei torsi segusini, oggetto delle spoliazioni francesi, si rinvia a: M. B. Failla, *Restauri in Piemonte tra governo francese e Restaurazione*, in C. Piva, I. Sgarbozza (a cura di), *Il Corpo dello Stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in onore di Michele Cordaro*, atti del seminario di studi (Roma 2004), Roma 2005, in part. pp. 235-236.

³² L. Carli, *La donazione del cofanetto e la formazione del Museo Civico di Susa*, in C. Bertolotto (a cura di), *Un Cofanetto del Rinascimento nel Castello di Adelaide di Susa*, catalogo della mostra, Rivoli 2006, pp. 53-57.

l'inesorabile dispersione dei reperti, sparsi tra collezionisti privati e mercato. Andò in porto l'ipotesi civica, che riscosse un immediato riscontro registrato dall'adesione di numerosi donatori, che vi fecero confluire reperti archeologici, oggetti antichi e rarità. Nel 1885 il Sindaco di Susa, su richiesta del collega alessandrino, ben esprimeva le aspettative riposte nella raccolta di antichità:

Nella nostra antichissima città si erano già da tempo rinvenute lapidi, frammenti di statue, di bassirilievi, di canali etc. che presentavano una certa importanza archeologica, e ben dimostravano la vetusta loro origine.

In seguito poi allo scoprimento delle Terme Graziane, sorse il pensiero di raccogliere tutte queste preziose memorie ed instituirne un Museo Civico di antichità.

Questo Municipio pertanto nominò una Commissione direttrice, gli concesse un apposito locale in stabile Comunale annesso alla Biblioteca Civica, popolare, circolante; gli accordò un fondo di primo impianto; gli diede un Regolamento [...] ed infine deliberò di stanziare annualmente una somma per le spese occorrenti per la sua conservazione.

Con queste disposizioni le cose procedono in modo soddisfacente.

Ogni anno poi si arricchisce questo Museo con nuovi oggetti che sebbene o rotti, o corrosi dal tempo, saranno tuttavia preziosi per la storia antica, ed havvi a sperare che col tempo raggiungerà un'importanza per la scienza archeologica³³.

A queste raccolte si unirono nel 1885 l'osservatorio meteorologico, la biblioteca e la collezione di scienze naturali dell'appena dissolta sezione locale del Club Alpino Italiano, contribuendo così a quella variegata fisionomia tipica dei musei civici locali.

3.2 Il Museo di Antichità di Torino: accentramento dei saperi e dei reperti

3.2.1 *L'iniziativa regia*

Nei decenni preunitari la promozione delle indagini archeologiche e la pubblica esposizione dei reperti erano state di sostegno al disegno politico con cui il Piemonte voleva affermare la propria egemonia sugli altri Stati italiani. Le campagne di scavo condotte in numerose località del regno intrecciavano così interesse collezionistico, intento educativo ed esaltazione dinastica, per fornire ai sudditi ma soprattutto agli altri stati della penisola i documenti che accertassero le lontane

³³ *Sindaco di Susa a Sindaco di Alessandria*, Susa 10 aprile 1885, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1789.

e autorevoli origini dei Savoia e dunque la legittimità delle loro mire di governo³⁴.

Le collezioni di antichità fin dalla prima metà del '700, quando Vittorio Amedeo II nel 1723 aveva chiamato a Torino Scipione Maffei per il loro ordinamento, avevano avuto sede nel Palazzo dell'Università³⁵, sede della tutela e della ricerca. Gli sviluppi dell'archeologia torinese nel solco del più generale disegno culturale sabaudo avevano ricevuto ulteriore conferma nell'ambito delle note riforme di Carlo Felice e Carlo Alberto, in particolare con il trasferimento nel 1832 nel Palazzo dell'Accademia delle Scienze³⁶. Qui, unite alla raccolta egizia della collezione Drovetti, furono parte insieme alle collezioni scientifiche della prima organizzazione del sistema museale pubblico di derivazione regia.

Intanto cresceva l'interesse per la ricerca archeologica locale, estesa a tutto il territorio piemontese: gli studi di primo '800 sugli antichi insediamenti romani di Pollenzo, Industria, Aosta e Torino facevano eco al potenziamento delle ricerche sulla storia antica della regione in seguito al ritorno dalla Francia dei reperti requisiti dalle armate napoleoniche. La conoscenza pubblica del patrimonio archeologico fu oggetto di un censimento promosso da Carlo Felice nel 1825 e affidato a una commissione composta dei membri dell'Accademia delle Scienze, di quella di Belle Arti e dal direttore del Museo di Antichità; su questa scia si collocò la promozione carloalbertina della Giunta di Antichità e Belle Arti che, creata nel 1832, doveva tutelare anche scavi e reperti.

Queste iniziative rappresentano gli strumenti con cui casa Savoia avviava la costruzione di specifici organismi istituzionali destinati a esercitare la tutela sul patrimonio di antichità e belle arti presente nei territori del regno. L'opera di controllo si precisò con la creazione dell'Ispettorato dei Monumenti di antichità del 1837: diretto da Carlo Promis, fu attivo fino al 1853, per poi confluire nella Consulta di Belle Arti per il territorio nazionale voluta da Vittorio Emanuele II nel 1860. La figura di Promis, che sotto Carlo Alberto intraprese la redazione del *Corpo delle antichità subalpine*, rende evidente lo stretto legame tra tutela dei monumenti e promozione della storiografia locale che nei decenni preunitari caratterizzarono la politica culturale sabauda. Su medesimi intenti di indagine filologica, l'esigenza di studi sistematici sulla storia piemontese fu alle origini della Regia Deputazione sopra gli studi di storia patria, nata nel 1832 alle dipendenze del Segretario per gli interni.

³⁴ Una traccia sintetica degli orientamenti della ricerca archeologica in Piemonte da Vittorio Emanuele I a Vittorio Emanuele II si trova in: *Le Istituzioni culturali dei secoli XVIII e XIX*, Torino 1980, pp. 55-56, con i necessari approfondimenti da condursi in E. Castelnovo, M. Rosci, *Cultura figurativa...*, op. cit., 1980, in part. vol. I. Sulle collezioni universitarie di antichità: L. Levi Momigliano, *All'origine dei Musei universitari*, in A. Quazza e G. Romano (a cura di), *Il palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni*, Torino 2004, pp. 91-110. Sui principali sviluppi dell'archeologia torinese nel corso dell'800 si rinvia a: L. Mercado, *Il recupero del passato*, in Eadem (a cura di), *Archeologia a Torino. Dall'età preromana all'Alto Medioevo*, in part. pp. 55-79. Il contributo più recente sul collezionismo dinastico in rapporto con il Museo di Antichità è quello di E. Micheletto, *Collezionismo dinastico a Torino nell'Ottocento. Le raccolte sabaude di archeologia e il Regio Museo di Antichità*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligate fragmenta...*, op. cit., 2009, pp. 83-104.

³⁵ L. Mercado, *Brevi note sul Museo di Antichità di Torino fino alla direzione di Ariodante Fabretti*, in C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Dalla Stanza delle Antichità...*, op. cit., 1984, pp. 539-546: i materiali, che riunivano le collezioni sabaude ai reperti venuti in luce presso la Consolata, erano collocati nel cortile porticato (raccolta lapidaria) e negli ambienti del piano terreno.

³⁶ Alcuni reperti, come le lapidi e le statue provenienti da Susa, rimasero nel cortile dell'Università fino al 1877-78.

3.2.2 *La Società di Archeologia e Belle Arti e il Museo Civico*

Lo stampo sabaudo improntò i meccanismi della ricerca e della tutela archeologica ancora nei decenni immediatamente successivi l'unificazione. Un ruolo cruciale fu rivestito da Ariodante Fabretti, personalità di rilievo del Risorgimento italiano e professore di archeologia all'Università di Torino: secondo assistente del Museo dal 1858, primo assistente dal 1861, fu nominato direttore del Museo di antichità ed egizio nel 1872³⁷. Fabretti fu il principale catalizzatore delle iniziative di scavo, di studio e di musealizzazione delle antichità piemontesi: la sua autorevolezza era confortata da incarichi e riconoscimenti al di fuori dei confini regionali³⁸, la sua capacità di azione rafforzata dai legami con gli studiosi locali, in particolare con la Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino nata nel 1874³⁹.

La Società si rifaceva alla precedente esperienza della Giunta, nell'intento di operare «per la conservazione, lo studio e la ricerca dei monumenti e di quegli oggetti che per l'antichità o per l'artistico pregio sono riconosciuti importanti e da essere conservati». Pur riprendendone parzialmente il nome, aveva significativamente sostituito il termine di "Antichità" con quello di "Archeologia", a indicare un'acquisizione disciplinare che ne doveva indirizzare il metodo di lavoro e di ricerca.

Il gruppo dei soci fondatori annoverava senatori ed esponenti del governo locale, membri della Deputazione provinciale e della Regia Accademia delle Scienze, docenti dell'Università e dell'Accademia Albertina: ne fecero parte i primi due direttori del museo civico di Torino (Pio Agodino e Bartolomeo Gastaldi), il direttore della Regia Pinacoteca Francesco Gamba e quello dell'Albertina Felice Biscarra, insomma «una accademia di ottimati a numero chiuso»⁴⁰. Nei suoi primi anni di attività la Società, che riceveva stanziamenti dalla Deputazione provinciale, dal Comune e dalla Direzione Generale dei Musei e degli Scavi di Antichità, era una sorta di braccio operativo per la Commissione conservatrice, assumendo a tutti gli effetti un ruolo di tipo istituzionale che subirà una battuta d'arresto solo in seguito alla creazione dell'Ufficio regionale. L'alto profilo scientifico dei soci si rifletteva nella qualità dei contributi che periodicamente erano pubblicati sugli "Atti", i cui indici segnano il passo della ricerca storica, artistica e archeologica condotta a Torino tra ultimi decenni dell'ottocento e primi del novecento.

L'attività della Società, di cui lo stesso Fabretti era il segretario, presto si estese a tutta la

³⁷ A. Fabretti, *Il Museo di Antichità della R. Università di Torino*, Torino 1872, volume che si conclude con una curiosa serie di "Risposte alle dimande o quesiti concernenti il Museo di antichità" (una sorta di "faq" ante litteram) e con il regolamento del museo. Sulle vicende ottocentesche del Museo di Antichità di Torino e sul riordino delle collezioni operato da Fabretti: E. Micheletto, *Documenti per servire alla storia del Museo di Antichità di Torino (1829-1880)*, in «Quaderni della Soprintendenza archeologica del Piemonte», 21, Torino 2006, pp. 29-71.

³⁸ Nel 1870 Fabretti ricevette l'incarico di progettare la sistemazione museale della collezione Palagi e degli Scavi della Certosa nelle cinque sale di Palazzo Galvani per il Museo Civico di Bologna; nello stesso anno aveva fatto parte della commissione per l'ordinamento del Museo di Firenze, dove aveva mediato tra i due opposti criteri museografici, quello tradizionale tipologico sostenuto da Gamurrini e quello innovatore, topografico del Gennarelli: C. Morigi Govi, *Il Museo Civico del 1871*, in C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Dalla Stanza delle Antichità...*, op. cit., 1984, pp. 259-267.

³⁹ O. Mattiolo, *Il primo cinquantenario...*, op. cit., 1926.

⁴⁰ F. Malaguzzi, *Cultura e Società a Torino...*, op. cit., 1992, p. 10.

regione, promuovendo scavi e ricerche, cooptando studiosi e collezionisti, e orientando la destinazione dei reperti verso il Museo di Antichità. L'infiltrazione nella sfuggente miriade delle iniziative locali conferiva a questo sodalizio tra associazionismo privato e istituzione pubblica una forte capacità di controllo e di coordinamento sul territorio, garantito anche dall'adesione alla società di molti dei componenti delle Commissioni conservatrici provinciali⁴¹. Per il Museo di Antichità si configurava un ruolo di tutela sulle testimonianze archeologiche che richiama quanto si era sperimentato a Firenze con la Deputazione per la conservazione e l'ordinamento dei Musei e delle Antichità Etrusche, istituita da Correnti nel 1871 in seno al Museo Etrusco e di cui lo stesso Fabretti faceva parte⁴². Una funzione che sarà confermata definitivamente nel 1891, quando l'istituto assunse la delega ministeriale per le competenze sugli scavi della regione, accanto alla Delegazione (poi Ufficio) regionale per la conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria diretta da Alfredo d'Andrade⁴³.

La presenza a Torino del Museo di Antichità contribuì anche all'orientamento collezionistico del Museo Civico, che nei suoi primi decenni di attività, diretti alla definizione della propria missione e delle prospettive di acquisizione, si collocò quale istituto complementare alle già consolidate presenze cittadine. Una concertazione che trovava garanzie anche nel sodalizio che univa i protagonisti delle diverse istituzioni, che avevano in comune non solo l'attiva partecipazione alla Società di Archeologia e Belle Arti, ma anche la presenza nei reciproci organi direttivi: per esempio il comitato direttivo del Museo Civico annoverava tra i propri membri le figure impegnate nella conduzione della Reale Galleria (come Carlo Arpesani, Luigi Gandolfi, Francesco Gamba) e del Museo di Antichità (Ariodante Fabretti, Ermanno Ferrero), oltre a prestigiosi esponenti delle istituzioni culturali sabaude, come Domenico e Vincenzo Promis⁴⁴.

[...] Da tempo fu stabilito che il Museo [Civico] comprendesse:

- 1° La raccolta preistorica;
- 2° La raccolta di storia del lavoro, e più specialmente del lavoro artistico applicato all'industria, a partire dall'epoca bizantina sino a quella dell'Impero inclusivamente;
- 3° Una galleria d'opere d'arte moderna italiana.

Principio eccezionale fu quello altresì che le raccolte di oggetti costituenti il Museo, non facessero, in niun caso, duplicato con altre pubbliche raccolte già esistenti nella città.

[...] La collezione preistorica, la raccolta di storia del lavoro medioevale e dei secoli più a noi vicini, la galleria di opere d'arte moderna compiono la serie dei ricchi e splendidi musei che

⁴¹ Ariodante Fabretti fu membro della Commissione conservatrice dei monumenti e oggetti d'arte e d'antichità per la provincia di Torino dal 1878 al 1890. Tra i membri che entrarono a far parte della società occorre ricordare almeno il conte Alessandro Baudi di Vesme, direttore della Regia Pinacoteca e autore della più importante ricognizione sulle fonti per la storia dell'arte piemontese (le *Schede Vesme*, pubblicate postume dalla stesa Spada nel 1963), e Vittorio Avondo, direttore del museo civico di Torino dal 1890 al 1910, pittore e conoscitore, punto di riferimento per il collezionismo e la museografia a lui coevi.

⁴² M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e Istituzioni. Parte I. La nascita...*, pp. 220-221.

⁴³ Le competenze sugli scavi nel 1909 confluirono nella Soprintendenza agli scavi e ai musei archeologici diretta da Ernesto Schiapparelli, successore di Fabretti alla direzione del Museo di Antichità.

⁴⁴ Per la composizione dei comitati direttivi del Museo Civico di Torino: C. Ceresa, V. Mosca, D. Siccardi, *Archivio dei Musei Civici di Torino. Inventario 1862-1965*, Torino 2001, vol. I, pp. 73-93.

già possiede la città nostra. Esse porgono allo studioso preziosi dati per la storia della umanità, per quella dell'arte; esse offrono ai lavori di imitazione, al perfezionamento delle nostre industrie, una ricca serie di modelli, e concorrono potentemente a ravvivare il buon gusto [...]⁴⁵.

Nella prima sistemazione del museo nella sede di via Gaudenzio Ferrari, in una parte del complesso destinato a mercato del vino, nel 1863 erano state trasportate le collezioni comunali, tra cui alcuni oggetti di antichità che però vi risiederanno per pochi anni: già nel 1871, in un primo tentativo di riordino delle collezioni operato dal direttore Pio Agodino, i reperti di età romana furono ceduti al Museo di Antichità in cambio di alcuni oggetti medievali⁴⁶. Una commissione presieduta dal sindaco, e a cui prendevano parte insieme a membri del comitato direttivo e dell'amministrazione civica anche il conte Sclopis presidente della Reale Accademia delle Scienze, il cavalier Codazza vice direttore del Museo Industriale e il rettore dell'Università Coppedè, aveva infatti ribadito la necessità di epurare le collezioni civiche nell'ottica di sfruttare al meglio i pochi spazi a disposizione e soprattutto di fare del museo un "anello di congiunzione" tra il Museo di Antichità e quello Industriale, formando dal medioevo ai tempi recenti una raccolta di oggetti utili all'insegnamento e allo sviluppo delle arti applicate.

Un indirizzo destinato a confermarsi anche sotto la direzione del noto studioso di paleontologia e archeologia preistorica Bartolomeo Gastaldi⁴⁷, a capo dell'istituto dal 1874 al 1878 e autore di una raccolta di reperti di età preistorica che, dopo essere stata esposta in un primo tempo nei locali della Scuola di Applicazione per gli ingegneri, era stata donata nel 1867 al Museo Civico di Torino. In quello stesso anno infatti gli oggetti della collezione (più di mille tra armi, suppellettili e utensili in pietra e in bronzo) erano stati presentati nel Padiglione del Lavoro dell'Esposizione Universale di Parigi come "oggetti da lavoro", secondo una categoria che ne rendeva quindi opportuna l'acquisizione accanto agli oggetti di arte applicata⁴⁸. Nel 1895 la raccolta di Gastaldi, in vista del riordino operato da Vittorio Avondo per la separazione delle sedi tra arte antica e applicata e arte moderna, fu consegnata in deposito al direttore del Museo di Antichità Ernesto Schiapparelli, in cambio del mosaico medievale proveniente dalla Cattedrale di Acqui⁴⁹.

Gastaldi, che insieme ad Ariodante Fabretti fu tra i soci fondatori della Società di Archeologia e Belle Arti, aveva inoltre acquistato, raccolto e classificato numerosi reperti di epoca

⁴⁵ B. Gastaldi, *Relazione intorno all'andamento del Museo civico durante l'anno 1875*, Torino 1875, pp. 5-7.

⁴⁶ F. Ghisi, *Pio Agodino, in I direttori del museo civico di Torino fino al 1930. Atti del seminario*, in corso di stampa.

⁴⁷ A. Piatti, *Bartolomeo Gastaldi*, in S. Abram (a cura di), *I direttori del museo civico di Torino fino al 1930*, op. cit., in c.d.s., con relativa bibliografia sul collezionismo di archeologia preistorica e sulle raccolte di Gastaldi.

⁴⁸ L'ingresso della paleontologia tra gli ambiti di interesse dei primi musei civici accomuna il Civico di Torino con altri casi emiliani, come Reggio Emilia (con la collezione istituita da Chierici nel 1862) e Modena (per cui si rinvia ad A. Cardarelli, *La formazione del Museo Civico e gli studi paleontologici a Modena*, in C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Dalla Stanza delle Antichità...*, op. cit., 1984, pp. 499-509). Sul ruolo di Gastaldi nello sviluppo degli studi piemontesi si rinvia a: F. M. Gambari, *Nascita e crisi degli studi preistorici in Piemonte: relazioni e vicende dei primi paleontologi da B. Gastaldi al trasferimento di P. Barocelli (1933)*, in *La nascita della Paleontologia in Italia*, atti del convegno, Bordighera 2008, pp. 79-90.

⁴⁹ A. S. Fava, *Storia delle collezioni etnologiche del Museo Civico*, in *Africa, America, Oceania. Le collezioni etnologiche del Museo Civico*, Torino 1978, pp. 5-11; Eadem (a cura di), *Museo Civico di Numismatica, Etnografia, Arti Orientali*, Torino 1989; F. Ferro, *Vittorio Avondo, in I direttori del museo civico...*, op. cit., in c.d.s.

romana e altomedievale che aveva individuato e studiato seguendo dagli scavi per l'abbattimento della Cittadella di Torino e la costruzione dello scalo ferroviario di Porta Susa⁵⁰. Gli oggetti, di cui aveva fatto dono al Municipio già nel 1859, pur conservando un valore di testimonianza dell'antica storia cittadina, furono inclusi nello scambio del 1871 insieme ai bronzi di Industria e a materiali greci ed etruschi⁵¹. L'ingente raccolta numismatica del Museo, di ancor più difficile collocazione tra gli indirizzi di ordinamento e razionalizzazione perseguiti, tra il 1875 e il 1876 fu oggetto di una nuova permuta con il Museo di Antichità, che in cambio consegnò i gruppi scultorei in legno e avorio di Simon Troger insieme a campioni di età medievale e rinascimentale⁵²; per le stesse ragioni anche negli anni successivi proposte di donazione di nuclei numismatici furono rifiutate⁵³.

3.2.3 *I reperti del territorio: un difficile decentramento*

La possibilità di procedere ad alienazioni per perfezionare o correggere la fisionomia delle collezioni, secondo una consuetudine in uso presso i musei dell'epoca⁵⁴, era oggetto di una specifica disposizione del Regolamento del Museo Civico di Torino, a cui ci si appellò nuovamente nel 1881 per procedere alla cessione di un'ulteriore quantità di monete e medaglie⁵⁵. Fino a che fu attivo Ariodante Fabretti la concertazione tra l'attività del Museo di Antichità e quella della Società di Archeologia fu costante, favorita anche dalla presenza di Fabretti nel comitato direttivo del Museo Civico di Torino. Alla sua scomparsa le cariche videro una distribuzione diversa e si aprirono prospettive per una diversa collocazione dei reperti di antichità recuperati sul territorio. Nel 1895 il Municipio nominò suo sostituto all'interno del comitato direttivo Ermanno Ferrero, mentre la guida del Museo di Antichità era stata affidata a Ernesto Schiapparelli, che dal 1881 al 1894 aveva diretto il Museo Egizio di Firenze. In occasione della prima riunione del comitato per l'arte antica cui partecipò, Ferrero fece una proposta che andava in decisa antitesi con le scelte operate fino ad allora. Chiese infatti se non vi fosse modo di ottenere un po' di spazio per collocare nelle sale del Civico, possibilmente a lato della collezione preistorica, la collezione di memorie dell'epoca romana rinvenute in Piemonte e di proprietà della Società di Archeologica. La richiesta fu respinta appellandosi al Regolamento, che faceva esplicito riferimento a tre sole collezioni (preistorica ed

⁵⁰ Gli scavi di Porta Susa sono documentati in AMC, CAA 1 – *Dall'epoca della fondazione del Museo 1863 a tutto l'anno 1874*, fascicolo 1855.

⁵¹ E. Micheletto, *Documenti per la storia del Museo di Antichità di Torino*, op. cit., 2006.

⁵² Non furono cedute le monete e medaglie relative alla storia di Casa Savoia e del Risorgimento, destinate invece alla sezione di Memorie Patrie del museo. Le sculture settecentesche di Troger, acquistate da Carlo Emanuele III, erano state collocate nel Museo di Antichità nel 1831 e qui restaurate nei primi anni '40 in occasione di un riallestimento: E. Micheletto, *Documenti...*, op. cit., 2006, pp. 32, 39; S. Pettenati. G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città...*, op. cit., 1996, scheda n. 260 di S. Pettenati. Sulla permuta si rinvia ad A. Piatti, *Bartolomeo Gastaldi*, op. cit., in c.d.s.

⁵³ C. Maritano, *Emanuele Tapparelli d'Azeglio*, in *I direttori del museo civico...*, op. cit., in c.d.s.

⁵⁴ «Simili vendite sono in uso in altri Musei fra cui quello degli Uffici a Firenze, soprattutto per duplicati, quand'anche oggetti di non tenue valore»: l'affermazione, contenuta tra le carte municipali del 1881, è riportata da C. Maritano, *Emanuele Tapparelli d'Azeglio*, op. cit., in c.d.s.

⁵⁵ *Ibidem*.

etnologica, storia del lavoro dall'epoca bizantina e arte moderna) e che quindi proibiva di estendere l'esposizione all'archeologia antica: un'opzione che, nella lunga e faticosa ricerca di identità e scopi, avrebbe rappresentato per il Civico una sorta di passo indietro.

Nei decenni precedenti la posizione di forza assunta dalla Società di Archeologia e Belle Arti era stata gravida di conseguenze per lo sviluppo dei musei locali piemontesi:

I rapporti privilegiati del direttivo della Società con la corte e con il Sovrano, ed un'attiva politica di cooptazione delle forze locali di cui era perno la prestigiosa qualità del Bollettino, finivano giocoforza con l'esercitare una azione limitativa sul decollo fuori Torino di istituzioni autonome, sicché non è un caso che i principali contrasti all'atto del rafforzamento degli uffici ministeriali che ha luogo negli anni '80 con l'istituzione dei Commissariati Regionali siano stati, per il Piemonte, non tanto fra capoluogo regionale e centri locali, ma tra l'autorità del Ministero e le resistenze di un polo autonomo già costituito⁵⁶.

Gli scavi condotti a Carrù negli anni '70 dell'ottocento, che avevano portato al rinvenimento di tombe di epoca romana, sono uno dei numerosi casi in cui la mancanza di un tessuto istituzionale locale per la conservazione dei reperti fu compensata dall'intervento torinese. Nonostante la presenza fin dal 1875 di una Commissione conservatrice provinciale cuneese, nel 1877 la relazione sulle scoperte era inviata al Ministero da Carlo Promis in qualità di Ispettore per la provincia di Torino⁵⁷. In seguito ai primi rinvenimenti fortuiti, derivanti dai lavori di sterramento eseguiti per la costruzione della Torino-Savona, gli scavi erano proseguiti grazie all'intervento della Società di Archeologia e Belle Arti, determinando la destinazione dei reperti al Museo di Antichità. A distanza di pochi mesi il direttore Ariodante Fabretti informava il Ministero circa l'acquisizione: l'attività di studio e riordino procedeva con quella dei restauri, che nel caso di vasi frammentari o incompleti «ne diminuiscono le imperfezioni»; la parziale ricostruzione degli oggetti era funzionale alla loro esposizione: infatti i materiali di Carrù, mantenuti nel loro nucleo di provenienza, erano stati collocati nelle sale del museo in un armadio a parte, con «qualche distinzione che gli studi archeologici suggeriscono»⁵⁸.

All'epoca dell'istituzione della Commissione provinciale, il Sotto prefetto di Alba, chiamato a pronunciarsi sulle collezioni archeologiche del circondario, riferiva del resto al ministero che quelle conosciute non rivestivano particolare importanza, a esclusione della raccolta di oggetti romani formata presso il Reale Castello di Pollenzo, «grazie alle cure delle persone addette all'assistenza dei lavori pel riattamento dell'antico Castello; ma oggidì deve essere alquanto diminuito nella

⁵⁶ G. Kannès, *Accentramento e iniziative locali...*, op. cit., 1994, pp. 23-24. Il riferimento è a una sorta di ostruzionismo che d'Andrade ebbe a segnalare a Fiorelli nel 1889 assumendo la direzione della Delegazione regionale.

⁵⁷ Carlo Promis a Ministero della pubblica istruzione, 18 ottobre 1877, in ACS, AA. BB. AA., I vers., b. 20, fasc. 34 "Cuneo 1861-1881": Promis sottolineava come i rinvenimenti fossero in parte custoditi presso un signore del luogo, altri «in maggior numero da uno degli Ingegneri addetti ai lavori furono donati al Museo Civico di Modena ove attualmente sono conservati, e di questo ebbi conoscenza da quell'egregio Direttore Cav. Boni».

⁵⁸ Ariodante Fabretti a Ministero della pubblica istruzione, 14 gennaio 1878, in ACS, AA. BB. AA., I vers., b. 20, fasc. 34 "Cuneo 1861-1881".

quantità degli oggetti che possedeva al principio della sua formazione»⁵⁹. Ricordava poi la collezione depositata alla Villa di San Giacomo a Cavallermaggiore, di proprietà della famiglia della Veneria, originaria di Bra. Osservava inoltre come in quella città, smuovendo il terreno, emergessero spesso dei reperti che, pur trovandosi presso numerose famiglie della città, non costituivano delle vere e proprie collezioni.

Tra le carte del Ministero era custodito in proposito un articolo della Gazzetta di Bra a firma del collezionista e studioso di scienze naturali Federico Craveri, che riferiva di alcuni scavi condotti da un industriale per la raccolta di argilla:

Nello scorso giugno il piccone dei lavoranti cadde sopra dei ruderi che tosto apparvero essere recipienti in terra cotta racchiudenti le ceneri di umani cadaveri stati cremati. Divulgata la notizia di questo scoprimento i cittadini recaronsi a frotte sul sito delle escavazioni, ed in pochi giorni tutte le reliquie dissotterrate vennero sparpagliate prendendo ciaschedun visitatore quel pezzo che meglio poté agguantare. [...] Sarebbe stato opera degna dell'epoca nostra studiosa, che queste reliquie appena scoperte venissero gelosamente liberate dall'argilla in cui giacevano, che persone capaci assistessero al lavoro dei manovali, e chi sa quali dati utili alla scienza si avrebbero potuto raccogliere; invece come sempre succede in simili casi, i lavoranti avidi di lucrare il tesoro che a lor idea vi fosse nascosto, distrussero, ovvero rovisarono alla rinfusa quelle macerie, salvando gli oggetti più appariscenti quali dei lumi ceramici, un bicchiere di vetro colorito in verde (che io non vidi), alcune monete corrose dal tempo riducentesi in polvere, vari lacrimatoi di vetro, ed uno specchio di metallo che mi venne rimesso dal mio fratello D. Ettore⁶⁰.

L'intervento di dilettanti o di persone inesperte rappresentava una delle principali minacce non solo per la perdita dei dati di contesto dello scavo, ma soprattutto per i rischi di dispersione; in altre situazioni la possibilità di controllare la destinazione dei reperti poteva diminuire però anche a fronte di scavi condotti dagli archeologi, soprattutto se stranieri. Di un caso cuneese si occupò lo stesso Fiorelli: giunto a conoscenza che il parigino Emilio Rivière era stato autorizzato dal Ministero degli esteri a intraprendere scavi nella vallata di Tenda alla ricerca di testimonianze preistoriche, esprimeva le proprie perplessità:

Ottimo al certo è il proposito del Sig. Rivière, e potrà altresì riuscire utile agli studi, se il modo ond'egli lo porrà ad effetto sia per essere quale le buone regole della scienza archeologica più moderna richiedono. Tuttavia l'esperienza ammaestra come delle ricerche e delle scoperte del Sig. Rivière non si potranno giovare punto i Musei regionali, giacché in passato lo stesso [...] inviò in Francia le cose trovate da lui nelle escavazioni delle Grotte dei Balzi Rossi presso Ventimiglia, ch'egli aveva comperate espressamente per eseguirvi scavi archeologici⁶¹.

⁵⁹ *Sotto prefetto a Ministero della pubblica istruzione*, 2 giugno 1875, in ACS, AA. BB. AA., I vers., b. 20, fasc. 34 "Cuneo 1861-1881".

⁶⁰ Federico Craveri, *Antichità romane dissotterrate vicino alla Cappella di San Giovanni Lontano*, in «La Settimana. Gazzetta di Bra», anno I, n. 32, 6 set 1874 (ma l'articolo porta la data del 21 agosto 1874), pp. n.n.

⁶¹ *Giuseppe Fiorelli a Ministro degli esteri*, 14 luglio 1877, in ACS, AA. BB. AA., I vers., b. 20, fasc. 34 "Cuneo 1861-1881".

I dubbi su Rivière erano stati confermati a Fiorelli sia dall'ispettore di Ventimiglia sia da Luigi Pigorini, che riferiva di averlo incontrato al Congresso preistorico di Bologna nel 1871: Rivière era noto tra gli scienziati solo per le ricerche paleontologiche fatte ai Balzi Rossi, e sulla scorta del suo mediocre profilo scientifico era bene stare in guardia dal farlo lavorare in Italia⁶².

I reperti archeologici del territorio, quando non furono oggetto di distrazioni o di un mercato spiccio, spesso trovarono agile ricovero presso collezionisti privati: la loro rete di scambi e relazioni determin  il destino di numerose raccolte. Nel Piemonte della seconda met  dell'ottocento i canali di rinvenimento e passaggio dei reperti di scavo disegnano un fitto reticolo che gli studi stanno progressivamente chiarendo⁶³. Di seguito l'esame di alcuni casi consente una lettura delle dinamiche in atto e per la conoscenza di alcune realt  che contribuirono alla nascita dei musei civici.

3.3 Alessandria: la dimensione della "provincia" e la nascita del Museo Civico

3.3.1 *La rete dei cultori di antichit *

La tutela delle antichit  nella provincia di Alessandria coinvolgeva una nutrita schiera di cultori e collezionisti che, in buona parte, entrarono a far parte dei primi organi periferici del Ministero. La Commissione conservatrice ne divenne la naturale sede di riferimento⁶⁴, in particolare grazie all'iniziativa del Prefetto Veglio di istituire un Museo Archeologico Provinciale nel 1876. La dimensione provinciale dell'istituzione probabilmente non deve essere ridotta alla prospettiva prefettizia: gi  da qualche anno in ambito archeologico si guardava all'ipotesi di musei che superassero la dimensione locale, e anche nel settore storico-artistico non erano affatto dimenticate le proposte del Cavalcaselle plasmate sul riferimento alle scuole pittoriche del Lanzi⁶⁵. Il progetto riflette piuttosto un tentativo di rendere concretamente operativa la neo istituita Commissione, cercando di sperimentarne potenzialit  e funzioni: il declino di quest'idea infatti si sarebbe verificato dopo una decina d'anni, in coincidenza con la messa in discussione proprio della

⁶² Il carteggio tra Fiorelli e Pigorini   conservato in ACS, AA. BB. AA., I vers., b. 20, fasc. 34 "Cuneo 1861-1881".

⁶³ Il riferimento pi  recente   agli atti del convegno tortonese da poco pubblicati: M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta. Aspetti e tendenze del collezionismo archeologico ottocentesco in Piemonte*, atti del convegno (Tortona, Palazzo Guidobono, 19-20 gennaio 2007), Bordighera 2009, con un quadro ampio e aggiornato del collezionismo di antichit  nel Piemonte dell'Ottocento.

⁶⁴ Dal 1876 ne fecero parte i collezionisti Ernesto Maggiore Vergano, Luigi Di Negro-Carpani, Giovanni Francesco Capurro, Luigi Francesco Beraudi, Luigi Ferrari, Luigi Groppello.

⁶⁵ G. Kannès, *Accentramento e iniziative locali...*, op. cit., 1994, pp. 18-19.

validità delle stesse Commissioni⁶⁶. I criteri di composizione e di selezione dei membri, tutti onorari, seguivano meccanismi di cooptazione che ricalcavano alleanze e aggregazioni delle *élites* locali, mentre il ricorso ad appassionati e cultori delle patrie memorie risultava ormai anacronistico per chi, dalla metà degli anni '80, considerava ormai indispensabile organizzare le strutture periferiche di tutela sulla base di competenze tecniche e scientifiche:

[...] se non erriamo, il Governo si contenta d'una raccomandazione del Prefetto, mentre i Consigli Provinciali fanno le cose in famiglia. Così assistiamo all'allegro spettacolo che offrono *gratis* baroni, marchesi, conti, commendatori, avvocati, medici, flebotomi e banchieri (appunto, anche flebotomi e banchieri) che parlano e parlano come meglio loro aggrada d'arte e di storia, con la pretesa d'insegnare ai pochi artisti rimasti là per caso, fiori fra le ortiche e i cardi [...]⁶⁷.

Gli studiosi locali impegnati nella ricerca storica e archeologica rappresentarono comunque il più efficace baluardo rispetto alle dispersioni: tra questi il canonico Giovanni Francesco Capurro (Novi Ligure 1810-1882)⁶⁸. A partire dagli anni '50 nei dintorni di Novi cominciavano a emergere i resti della città romana di Libarna, in occasione degli scavi per la tratta ferroviaria per Genova. Come riferiva Capurro in una lunga relazione inviata al Ministero nel 1863, da secoli oggetti e materiali libarnesi erano utilizzati per la costruzione e la decorazione di case e chiese del territorio; una rappresentazione storica dell'antica città era però possibile solo ora, grazie alla grande quantità di reperti emersa in seguito ai recenti scavi:

Quando fu aperta la R. strada carrettiera e la ferrata che mettono a Genova, oltre il Teatro e qualche altro grandioso edificio, si scoprirono capitelli, plinti, fusti di colonne, urne, cippi, pavimenti marmorini ed a mosaico, lastre di alabastro, di porfido, di verde antico, di marmi greci, di basalto, di granito, di cardiglio, di mischio carrarese: si scoprirono frammenti di lapidi, di statue di marmo, dei bassorilievi, dei trittoni di bronzo, dei pezzi di cornicione, dei tubi di piombo ed un'infinita quantità di tasselli di pastiglia vitrea a vario colore e di dadi di marmo. Si trovò pure un idolo d'oro venduto in Genova per valore intrinseco di dieci mila lire, e, secondo la costante tradizione, un libro di piombo ridotto dalla ignoranza in pallini o miglierole ad uso di caccia!⁶⁹

⁶⁶ Sul ruolo delle Commissioni provinciali nella ricognizione documentata dei monumenti artistici, ai fini della revisione storiografica e della conservazione: N. Barrella, *La riflessione sul restauro nell'attività delle commissioni provinciali per la conservazione dei monumenti napoletani*, in M. I. Catalano, G. Prisco (a cura di), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Museo di Capodimonte 14-16 ottobre 1999), Roma 2003, pp. 79-84 (volume speciale di «Bollettino d'Arte»).

⁶⁷ Il brano, tratto da C. Ricci, *Ristori e ristoratori*, in «Fanfulla della Domenica», 14 ottobre 1883, è riportato da G. Kannès, *Accentramento e iniziative locali...*, op. cit., 1994, p. 21.

⁶⁸ A. Bacchetta, S. Carrea, *Giovanni Francesco Capurro*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligate fragmenta...*, op. cit., pp. 331-332.

⁶⁹ *Copia della relazione chiesta dal Ministero sul finire del 1862 intorno a Libarna e spedita nel gennaio del 1863 dal Cav. Professore Gian. Francesco Capurro*, in ACS, AA. BB. AA., I vers, b. 3, fasc. 6.15 "Novi Ligure catalogo dei monumenti classici".

Gli oggetti erano stati recuperati dagli operai attivi nei cantieri stradali e ferroviari e dai proprietari dei terreni. La destinazione dei reperti era varia e disomogenea: parte era stata inviata a Torino dagli ingegneri che dirigevano i lavori, parte era stata venduta dai proprietari a collezionisti e curiosi di passaggio, come

Una principessa di Colonia, amatissima di cose antiche, [che] si portò a visitare Libarna e raccolse dai proprietari una spettacolare quantità di ruderi, dichiarando che, essendo in Roma, gli avrebbe illustrati; ma sventuratamente, senza adempiere la promessa, vi morì poco dopo di aver lasciato per testamento ogni cosa al cardinale Antonelli⁷⁰.

La relazione di Capurro si trasforma in una interessante mappatura delle raccolte di antichità libarnesi, presenti nelle collezioni di Santo Varni⁷¹, del marchese Pereto, del marchese Lomellini (all'epoca conservate presso gli eredi) e del Canonico Costantino Ferrari di Serravalle Scrivia.

Ma una assai spettacolare ed importante collezione, frutto di molte indagini e di molte spese, appartiene al referente. Essa venne fatta col proposito di illustrare la città di Libarna, il che a sua volta sarà nell'opera che da alcuni anni va stampando col titolo *memorie e documenti per servire alla storia della città e provincia di Novi*, sperando con ciò di far cosa utile alla storia generale d'Italia, e graditissima agli amatori delle patrie antichità.

Tale raccolta venne collocata quasi per intero in due salotti dell'Accademia letteraria di Novi, colla condizione che venendosi a sciogliere la Società accademica, ove non fosse provveduto con appropriato locale pubblico, e diversamente dal proprietario, fosse regalata ogni cosa a Serravalle, o a Torino, o a Genova, secondo che sarà giudicato meglio per l'interesse artistico e scientifico⁷².

Capurro riferiva in realtà di aver già offerto la propria collezione al comune di Serravalle, insieme al Canonico Ferrari, perché vi destinasse una sala appropriata e avviasse la formazione di un museo locale. Occasione che il sindaco non seppe cogliere, «non comprendendo che coll'accettare la proposta avrebbe procurato al paese onore e materiale vantaggio dalle visite dei forestieri». Ferrari, trovandosi in seguito in difficoltà economiche, «a malincuore deliberò di vendere la sua collezione: e per rimuovere il pericolo che fosse portata all'estero, l'esibì primieramente a chi

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Dello scultore Santo Varni (1807-1885), professore di scultura presso l'Accademia Ligustica e figura di spicco del panorama culturale genovese, sono note la vastità delle raccolte e l'autorevole profilo di conoscitore e studioso di antichità. Consulente per gli acquisti del principe Oddone di Savoia e scultore della Real Casa, riunì un'imponente raccolta artistica e archeologica, alla sua morte finita all'asta e solo in parte confluita nei Musei Civici di Genova. La sua rete di conoscenze e amicizie era ben radicata localmente e vantava importanti riferimenti nazionali (Fiorelli, Fabretti, Carlo e Domenico Promis) e internazionali (Momsen). Membro della Commissione consultiva per la conservazione dei monumenti istituita nel 1866, fu autore di un'ampia documentazione sugli scavi libarnesi, a cui dedicò gli *Appunti di diverse gite fatte nel territorio dell'antica Libarna dal prof. Santo Varni*, Genova 1866 e di cui informò il Momsen per il *Corpus Inscriptionum Latinarum*. A. M. Pastorino, *Santo Varni*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligite fragmenta...*, op. cit., pp. 323-324.

⁷² Copia della relazione chiesta dal Ministero..., op. cit.

scrive, ma la domanda del prezzo superandone il potere finanziario, non poté aver luogo il contratto. Poco dopo venne il tutto acquistato dal governo illuminato di S. M. e ne fece sapientemente dono all'Università di Genova, come cosa che essendo del territorio ligure, poteva in loro avere maggiore importanza». Capurro concludeva la sua relazione sollecitando l'avvio di ulteriori scavi e augurandosi la nomina di un ispettore «intelligente»⁷³.

Del tentativo di far sorgere a Serravalle Scrivia un museo municipale di antichità il Ferrari informava personalmente, pochi anni dopo, il Ministero: chiedendo di poter essere collocato in qualità di assistente presso la Biblioteca dell'Università di Genova, riferiva dell'attività quasi trentennale di studi e di ricerche, di salvaguardia e raccolta, e di come fu costretto «a cedere gli oggetti alla Regia Biblioteca dell'Università di Genova per £ 800, già avendone rifiutate 3000 offerte da dotti stranieri, per non avere il dolore di vedere emigrare all'estero quelle preziose memorie dell'antica gloria d'Italia»⁷⁴.

La destinazione dei reperti novesi a Genova non deve stupire: solo nel 1876, in seguito al regio decreto che stabiliva l'istituzione di una commissione conservatrice in ogni provincia, il territorio fu assegnato ad Alessandria, e quindi considerato di pertinenza piemontese. Gli studi sull'antica città romana del resto impegnavano anche il fronte torinese, in particolare Carlo Felice Biscarra, che nel 1877 inviava a Giuseppe Fiorelli alcuni esemplari dei propri studi su Libarna, auspicando la prosecuzione degli scavi⁷⁵. Negli stessi giorni analoghe sollecitazioni giungevano al Prefetto di Alessandria da parte di Capurro, che aveva da poco assunto l'incarico di Regio Ispettore⁷⁶ e vedeva nei ritrovamenti libarnesi una speciale opportunità di incremento per il neo costituito museo archeologico provinciale⁷⁷. A sostegno dell'iniziativa forniva ulteriori informazioni sulle collezioni presenti sul territorio, non mancando di ricordare la propria che nel frattempo qualificava come vero e proprio "Museo":

Da nuove indagini ho dovuto confermare l'opinione comune che nella provincia di Alessandria non vi furono mai Musei d'Antichità, né Gallerie, all'infuori del Museo Capurro in

⁷³ Lo stesso Capurro sarà nominato nel 1875 Ispettore degli scavi e monumenti di Libarna e nel 1876 Commissario per la Provincia di Alessandria.

⁷⁴ *Costantino Ferrari [a Ministro della pubblica istruzione]*, Serravalle Scrivia 7 febbraio 1872, in ACS, AA. BB. AA., II vers. I parte, b. 1 fasc. "Serravalle Scrivia scavi di antichità". Sul collezionismo di Ferrari: G. Mennella, *"Un semplice catalogo di cose antiche". Il collezionismo libarnese di Costantino Ferrari*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligate fragmenta...*, op. cit., pp. 105-118.

⁷⁵ *Carlo Felice Biscarra a Giuseppe Fiorelli*, Torino 18 dicembre 1877, in ACS, AA. BB. AA., II vers. I parte, b. 1 fasc. "Serravalle Scrivia scavi di antichità". Biscarra nella lettera ricordava anche la preziosa attività di studio e scavo condotta da Costantino Ferrari, che aveva fornito numerose informazioni utili a Santo Varni e a cui consigliava di rivolgersi per ulteriori approfondimenti.

⁷⁶ Capurro si mostrava lieto dell'incarico assunto, che gli consentiva «di poter concorrere alle sapienti mire del Governo, di mostrare cioè con monumenti, che se l'Italia in fatto d'Arti superò in un tempo le grandi Nazioni vicine, ha ancora la potenza di rinnovare una tanta gloria, ed il modello originale e classico»: *Giovanni Francesco Capurro a Ministero della pubblica istruzione*, Novi Ligure 3 febbraio 1877, in ACS, AA. BB. AA., I vers., b. 3, fasc. "Novi Ligure catalogo dei monumenti classici".

⁷⁷ *Giovanni Francesco Capurro a Prefetto di Alessandria*, Novi Ligure 11 dicembre 1877, in ACS, AA. BB. AA., II vers. I parte b 1 fasc. "Serravalle Scrivia scavi di antichità".

Novi Ligure e della Galleria di quadri casa Peloso nella suddetta città; di una incipiente Pinacoteca Civica in Alessandria; di un Medagliere appartenente al Conte Groppello di detta città; di una discreta serie di oggetti Romani raccolti dal Monsignor Settala nell'agro tortonese; di altra simile fatta dal mio amico fu canonico Don Giuseppe Bottazzi, di cui tenevano larga parte i monumenti Libarnesi; di una raccolta di oggetti Libarnesi fatta da un canonico Costantino Ferrari di Serravalle Scrivia; di piccole raccolte fatte da qualche casa privata. Finalmente di una piuttosto larga raccolta di medaglie e di altri oggetti d'antichità posseduta dall'Ispettore Sig. Maggiore Vergagno [sic] in Asti⁷⁸.

3.3.2 *Il Museo Archeologico Provinciale*

La Commissione conservatrice dei monumenti e delle opere d'arte per la provincia di Alessandria era sorta nella consapevolezza di intervenire in un contesto non particolarmente sensibile ai problemi della tutela e della conservazione⁷⁹. Appena insediata, nel 1876 inviava infatti al Ministero un'importante relazione sullo stato delle «cose d'arte», dove Alessandria era paragonata a Sparta, «città che atterra le sue vestigia e dimentica il glorioso passato»⁸⁰. A scrivere era l'ispettore Giovanni Oddone, che ricopriva contemporaneamente la carica di sindaco, e che si rammaricava per l'assenza di musei, gallerie e collezioni di antichità nella provincia, pur ricordando che «qualche benemerito studioso delle Patrie glorie e memorie intraprese per proprio conto e soddisfazione raccolte di oggetti di antichità, di monete antiche»⁸¹, e rinviando alla consueta rete di cultori locali: Capurro e Maggiore Vergano, cui aggiungeva il Cav. Beraudi (direttore dell'Archivio Municipale di Casale Monferrato) e il Cav. Di Negro-Carpani, tutte figure che con lui erano entrate a far parte della Commissione conservatrice. I contenuti della relazione erano ripresi in una successiva lettera con cui Oddone rispondeva alla Direzione Generale, che aveva chiesto di essere informata circa l'esistenza e l'importanza di musei e collezioni di antichità della provincia, e si impegnava personalmente per l'avvio di un museo di patrie antichità:

né Alessandria né altre città della Provincia furono o sono in condizione da poter essere centri di studii scientifici, letterarii ed artistici, e mal si saprebbero quindi rinvenire in esse

⁷⁸ Giovanni Francesco Capurro a Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Novi Ligure 7 settembre 1877, in ACS, AA. BB. AA., I vers., b. 178, fasc. 11 "Alessandria Museo archeologico provinciale". In merito alla pinacoteca civica e alle raccolte Groppello e Maggiore Vergano consigliava di rivolgersi direttamente ai proprietari; «Della raccolta Settala non si ha altra notizia che quella data dal Bottazzi, cioè che sia passata da Tortona agli eredi di detto Monsignore a Milano»; della raccolta Bottazzi ricordava come fosse andata anch'essa perduta e come molti monumenti libarnesi dopo la morte del collezionista fossero serviti per costruire le fondamenta di un muro.

⁷⁹ Sull'attività della Commissione conservatrice si rinvia a: A. Pesce, *Cesare Di Negro-Carpani e il Museo Civico di Alessandria*, in A. Crosetto, M. Venturino Gambari, *Onde nulla si perda. La collezione archeologica di Cesare Di Negro-Carpani*, Alessandria 2007, pp. 87-100; P. Barisone, *Tutela e interessi archeologico-antiquari fra Otto e Novecento ad Alessandria nelle carte d'archivio di Lorenzo Bordes*, in RSAA, a. CXVII, n. 1, 2008, pp. 139-168. Ulteriori elementi sono stati acquisiti dalla consultazione di ASCAL, serie III, b. 1464, fasc. "Conservazione dei monumenti".

⁸⁰ A. Pesce, *Cesare Di Negro-Carpani...*, op. cit., p. 88.

⁸¹ *Ibidem*.

quei musei, gallerie o collezioni di antichità di cui la S. V. Ill.ma chiede notizia; non se ne rinvenivano, dico, di elevati al grado di vera istituzione o posseduti e curati dai Comuni od altri Corpi morali. Qui avvenne solamente che qualche benemerito studioso delle patrie glorie e memorie intraprendesse, per proprio conto e soddisfazione, raccolte d'oggetti d'antichità, di monete antiche specialmente.

[...] Prego la S. V. Ill.ma ad accogliere questi scarsi cenni con benigna indulgenza. Prometto, anche nella mia qualità di Sindaco di adoperarmi per mandare ad effetto il pensiero, manifestato da alcuni studiosi della materia, di iniziare in questo Capoluogo di Provincia un pubblico museo di patrie antichità, colmando così un vuoto che ogni animo colto e ben nato è ora giustamente tratto a deplorare⁸².

Dal 1876 grazie a una delibera della Deputazione provinciale, due sale di Palazzo Ghilini, sede della provincia e della prefettura di Alessandria, erano state destinate al deposito di oggetti provenienti da ritrovamenti occasionali. L'iniziativa della Commissione conservatrice, presieduta dal Prefetto Veglio⁸³, di istituire così un Museo Archeologico Provinciale aveva stimolato i primi conferimenti, da parte del sindaco (che decise di trasferirvi un'urna in terracotta, una lapide funeraria e uno stemma del Palazzo Provinciale⁸⁴), e di altri benemeriti cittadini, tra cui il deputato Giovanni Dossena e Luigi Beraudi⁸⁵. A partire da questi primi passi il Prefetto nel 1878 inviava ai sindaci della provincia una circolare in cui chiedeva di segnalare eventuali ritrovamenti, utili ad arricchire le raccolte del museo. Il testo della circolare, nel riassumere tappe e protagonisti dell'iniziativa, aveva lo scopo di sollecitare le devoluzioni facendo leva sull'orgoglio municipale: su un arco cronologico che dalla preistoria attraversava gli insediamenti dei popoli liguri, il governo dell'impero romano, l'età florida dei comuni medievali e la decadenza dell'invasione straniera, dopo l'eroica stagione risorgimentale e nel pieno cammino della giovane Nazione, i diversi comuni avrebbero potuto recuperare le testimonianze del loro passato e trasferire ai posteri la memoria delle glorie locali:

[...] Ora a nome della Commissione e per incarico avutone, fo appello a quanti sentono amore per la patria storia, affinché con doni degli oggetti scoperti nel territorio di questa Provincia si accresca la raccolta del novello Istituto.

⁸² Giovanni Oddone a Direttore Generale Antichità e Belle Arti, Alessandria 5 ottobre 1877, in ACS, AA. BB. AA., I vers. b. 178, fasc. 11 "Alessandria Museo archeologico provinciale".

⁸³ Emilio Veglio di Castelletto (Cherasco 1829 – Alessandria 1882), dopo una brillante carriera nell'Amministrazione dell'interno, nell'ottobre 1860 seguì al sud il re Vittorio Emanuele ed il ministro Farini. Nominato a 34 anni prefetto della provincia di Basilicata, all'epoca del grande brigantaggio, prestò servizio a Potenza, Bari, Parma e Brescia. Dall'aprile 1876 fu prefetto di Alessandria, dove si distinse in occasione della disastrosa alluvione del maggio 1879, che gli valse la medaglia d'argento al valor civile: D. D'Urso, *Rapporti istituzionali tra prefetti e sottoprefetti nell'Italia liberale*, in <http://www.prefettura.it/FILES/AllegatiPag/1225/rapportiprefettisottoprefettiitalialib.doc>.

⁸⁴ *Verbale della Giunta Municipale di Alessandria del 4 gennaio 1877*, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Oggetti d'antichità cessione al Museo Provinciale e riconsegna al Municipio per un Museo Comunale".

⁸⁵ Giovanni Oddone a Giuseppe Fiorelli, Alessandria 27 gennaio 1878, in ACS, AA. BB. AA., I vers. b. 178, fasc. 11 "Alessandria Museo archeologico provinciale". Tra gli oggetti donati dal Municipio Giovanni Oddone (che ricopriva contemporaneamente la carica di Sindaco e di Ispettore) sottoponeva all'attenzione di Fiorelli una lapide di roccia granitica di difficile interpretazione, ricevendone in risposta il consiglio di rivolgersi alla Società di Archeologia e Belle Arti di Torino.

Qui, oltre l'epoca preistorica che dà e darà la sua messe, ove si continuino le già incominciate ricerche, furono nei tempi più prossimi a noi, e Liguri e Galli: qui l'aquila romana spiegò le sue ali e combatté contro i popoli che furono un dì nomati barbari; qui l'era dei Comuni ebbe la sua pagina di gloria, e qui fecero pur troppo nei dì della sventura le loro scorrerie stranieri d'ogni razza e paese.

Libera oggi la patria nostra per virtù dell'illustre casa savojna e per concorde volere di popolo, mentre l'aratro solca i campi ed il modesto vignaiuolo piega le viti, ritempriamoci negli studi severi; e dissepolte e raccolte le memorie dell'età antica, della romana e di quella di mezzo, accingiamoci a raccogliere i ricordi della storia provinciale: così le generazioni future impareranno che, mentre loro si assicurava l'indipendenza e la libertà trovavasi pur tempo per lasciar loro un ricordo della civiltà e della gloria locale.

La Commissione coi pochi mezzi che le sono dati si accinge a fare studi e ricerche a Villa del Foro presso Alessandria, a Libarna presso Serravalle Scrivia e sulla Necropoli Astense: ma ciò non basta, è uopo ancora che tutti i cittadini concorrano all'opera onde avvenga che la provincia di Alessandria, prima per ardore nazionale, sia parimenti prima a costituire un Museo Provinciale Archeologico [...]»⁸⁶.

In chiusura il Prefetto Veglio non dimenticava di ricordare agli eventuali offerenti come non fosse necessario rinunciare alla proprietà dei reperti, a meno di esplicita volontà da parte del donatore. Al documento fecero seguito numerose proposte di scavo, avallate da puntuali relazioni inviate al Ministero da parte degli ispettori locali; per gli oggetti dell'antica Libarna rinvenuti in un'area di pertinenza della Parrocchia di Serravalle si richiedeva una speciale autorizzazione al Ministero del Culto, così che potessero essere «asportati e collocati nel Museo Provinciale di Alessandria il quale diverrebbe il luogo di deposito degli oggetti d'arte rinvenuti in tutta la Provincia»⁸⁷. Nonostante le resistenze del parroco, gli scavi furono condotti nel 1880, come dimostrano le numerose relazioni inviate alla Direzione Generale romana insieme alle fotografie dei reperti man mano venuti alla luce nei circondari di Asti, Alessandria e Casale⁸⁸.

3.3.3 *Il trasferimento al Municipio*

L'attività del Museo Provinciale fu strettamente legata alla presenza del Prefetto e dopo la sua morte, avvenuta nel 1882, l'impegno fu ereditato dal Comune di Alessandria. Dopo l'Esposizione torinese del 1884 una nuova consapevolezza serpeggiava tra gli amministratori locali, che erano stati chiamati a concorrere con documenti e testimonianze all'allestimento del Tempio del Risorgimento Italiano. La bacheca lì esposta, sormontata dallo stemma cittadino, non poteva rimanere un episodio isolato: dell'istanza si fece portavoce Giovanni Dossena (Alessandria

⁸⁶ Regno d'Italia, Prefettura di Alessandria, Circolare n. 191 del 27 marzo 1878.

⁸⁷ *Prefetto di Alessandria a Ministro del Culto*, Alessandria 11 marzo 1879, in ACS, AA. BB. AA., II vers., I parte, b. 1, fasc. "Serravalle Scrivia scavi di antichità".

⁸⁸ *Verbale della seduta della Commissione Conservatrice del 16 marzo 1880*, in ACS, AA. BB. AA., II vers., II serie, b. 1, fasc. "Alessandria verbali delle sedute della Commissione Conservatrice".

1814-1899), senatore dal 1881 e membro della commissione che aveva raccolto i materiali per l'Esposizione. Su sua proposta, gli oggetti prestati furono donati alla città e costituirono il nucleo di partenza per un museo storico.

Questa proposta veniva favorevolmente accolta dalla Giunta, la quale, - avuto il pieno consenso dei proprietari di detti oggetti; - ritenendo che a conseguire tale scopo fosse necessaria una cura costante, e che simile cura potesse tornar utile per la conservazione e l'incremento di tutto il patrimonio storico, artistico ed archeologico di Alessandria; - riflettendo che dopo l'opera del compianto Carlo Avalle, la quale si arresta al 1833, la storia di Alessandria non aveva più avuto né sviluppo, né cultori, e che sarebbe indispensabile pensare alla sua continuazione; - che la proposta fatta e accettata aveva stretta correlazione col desiderio sopra indicato, e che non era dignitoso per un Comune, che aveva avuto tanta parte nelle politiche e civili vicende, il lasciar disperdere più oltre i documenti e gli oggetti che ad esse si riferivano; - con sua deliberazione del 6 Gennaio 1885 nominava una Commissione di storia, d'arte e di archeologia, coll'incarico di presentare opportune proposte di mano in mano che le circostanze ed i bisogni lo richiedessero⁸⁹.

La Commissione Municipale⁹⁰ aveva lo scopo di incrementare le collezioni museali in due direzioni: convogliando presso l'istituto i reperti degli scavi archeologici condotti nel circondario e facilitando l'accorpamento con le collezioni del Museo Provinciale⁹¹. Nella richiesta di acquisizione il Comune sottolineava come «il mantenere nella stessa Città due istituzioni simili da differenti amministrazioni possa riuscir dannoso allo sviluppo delle istituzioni medesime e poco utile e comodo agli studiosi e ai visitatori» e assicurava un percorso di continuità rispetto a quanto fatto dalla Deputazione, «dandole anche carattere provinciale, nel senso di non accogliere soltanto gli oggetti appartenenti alla Città e Circondario, ma anche quelli che si ritrovassero in ogni altra regione della Provincia»⁹².

La Deputazione, apprezzando l'impegno del Municipio a provvedere ai locali e al personale necessario, accoglieva la proposta e consegnava i propri oggetti nell'aprile del 1886⁹³: per la città di Alessandria si apriva così un nuovo impegno⁹⁴, che accanto alla documentazione dell'arte moderna guidata dall'importante nucleo miglierista della Pinacoteca, doveva ora dedicarsi alla ricerca e alla conservazione delle antiche testimonianze della storia locale nell'annesso Museo

⁸⁹ *Museo storico-archeologico*, in RSAA, A. I, fasc. I, gen-giu 1892, pp. 139-40.

⁹⁰ La Commissione Municipale era costituita da dieci membri: oltre al Sindaco e agli assessori alla pubblica istruzione e agli archivi, ne facevano parte altri sette componenti nominati dalla giunta municipale, compreso un membro corrispondente che doveva garantire l'attività del museo su scala provinciale.

⁹¹ C. Spantigati, *Pinacoteca Viecha e Museo storico archeologico...*, op. cit.; ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1171, fasc. "Oggetti d'antichità cessione al Museo Provinciale riconsegna al Municipio per un Museo Comunale".

⁹² *Sindaco di Alessandria a Prefetto*, Alessandria 9 aprile 1885, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Oggetti d'antichità cessione al Museo Provinciale e riconsegna al Municipio per un Museo Comunale".

⁹³ *Verbale della seduta del Consiglio Provinciale del 5 ottobre 1885 e Verbale di consegna di oggetti d'antichità al Municipio di Alessandria per parte della Provincia*, *ibidem*. Il verbale di consegna porta allegato un elenco di 39 pezzi.

⁹⁴ Sulle collezioni del Museo Civico di Alessandria: S. Finocchi, M. Venturino Gambari, M. C. Preacco, A. Crosetto, *Le raccolte archeologiche*, in C. Spantigati e G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, op. cit. pp. 65-84; G. Ieni, *Il lapidario medievale moderno del Museo Civico di Alessandria*, *ibidem*, pp. 85-99.

Civico, rafforzando anche sul fronte pittorico la presenza di antichi maestri alessandrini.

L'iniziativa museale era parte di un più ampio progetto di revisione delle fonti e di aggiornamento della storiografia alessandrina: nell'ambito della commissione, sotto la guida di Francesco Gasparolo nel 1892 veniva dato alle stampe il primo numero della Rivista di Storia Arte e Archeologia per la Provincia di Alessandria, premessa per la costituzione dopo pochi anni della Società di Storia. L'affiancamento tra museo e società storica, garantito dalla partecipazione degli stessi membri all'una e all'altra realtà, in sede locale segnava con decisione l'impostazione degli studi e il progresso delle collezioni, sullo sfondo di un analogo impianto metodologico. Nel caso di Alessandria, le dichiarazioni e le iniziative di questi primi anni di attività segnalano una prospettiva di dimensione provinciale, ben rappresentata dai contenuti ospitati nella Rivista:

[...] una pubblicazione, la quale serva come di centro per la comunicazione di tutti quei lavori e di quelle notizie le quali, sia che rivelassero fatti nuovi, sia che schiarissero o rettificassero quelli già conosciuti, ponessero nella loro vera luce tanti avvenimenti o ignorati o mal compresi, che si riferiscono alla storia dei Comuni della Provincia di Alessandria. E a ciò fare li spinge la considerazione dell'importanza che taluni antichissimi luoghi di questa regione ebbero nella storia [...]. Non pareva poi neppure indegno dello scopo l'obiettivo che la predetta Commissione si proponeva, sul riflesso che la Provincia di Alessandria, una delle più vaste e popolate del Regno, formata di territori fertilissimi per svariate e produttive colture, attivissima per industrie e per scambi di commercio e di traffico, rimanesse apparentemente deficiente in questa parte dello sviluppo intellettuale moderno in confronto di altre che, meno di lei fortunate per naturale ricchezza, pure tengono un posto distinto nelle opere dell'ingegno, nell'amore del bello e nel culto delle patrie memorie⁹⁵.

Così come emergeva in via piuttosto esplicita già nel progetto museale prefettizio, la Provincia di Alessandria sembrava risentire di una collocazione secondaria nell'ambito della geografia delle eccellenze culturali italiane: lo sviluppo del museo, appoggiato dagli studi della Società e dalla divulgazione della Rivista, doveva così rimediare a questa posizione defilata e nel frattempo corroborare l'immagine e l'omogeneità culturale di una provincia che faticava ad affermarsi, soprattutto nei confronti di alcuni centri forti che forzatamente dovevano sottostare alla sua giurisdizione.

⁹⁵ Il testo è tratto dall'introduzione al primo numero della Rivista, a firma della Commissione: RSAA, A. I, fasc. I, gen-giu 1892, pp. V-VI.

3.4 Resistenze e opportunità: collezioni e musei sul territorio

3.4.1 *L'impegno vano di un collezionista virtuoso: Asti e la raccolta Maggiore Vergano*

Il Museo Provinciale aveva incontrato non pochi ostacoli nell'affermare la propria giurisdizione sull'intero territorio della provincia; le medesime ambizioni e difficoltà furono ereditate dal Museo Civico di Alessandria. Le scelte astigiane per esempio, che per gli anni '70 e '80 dell'ottocento rivelano dinamiche significative nei rapporti tra collezionismo privato e conservazione pubblica, denotano una certa resistenza. La devoluzione dei ritrovamenti ad Alessandria, provincia sotto cui Asti da poco e malvolentieri era ricaduta, poteva essere ovviata grazie alla rete di rapporti che univa gli attori locali dello scavo e della ricerca alla città di Torino. Giuseppe Fantaguzzi ed Ernesto Maggiore Vergano, tra i protagonisti delle vicende di questo periodo, vantavano infatti stretti legami con la capitale sabauda. Entrambi furono soci tempestivi della Società di Archeologia e Belle Arti, realtà che ben oltre i confini torinesi stava diventando il referente scientifico più autorevole per gli studi di antichità.

La seduzione torinese era quindi viva e, unita a una aperta insofferenza per le mire alessandrine, in occasione di scavi portava a riconoscere nel Museo di Antichità del Fabretti il destinatario prediletto. Di segno diverso la collocazione della propria raccolta privata, che Maggiore Vergano tentò di lasciare nella sua integrità al municipio.

Il contesto di origine delle collezioni astigiane nel quadro nazionale di iniziative di tutela archeologica è già stato oggetto di un'approfondita lettura⁹⁶, che vale comunque la pena ripercorrere per aggiungere ulteriori elementi a questo itinerario sulle premesse alla costituzione dei musei civici piemontesi.

In occasione della nomina dei membri della Commissione conservatrice, il nome più frequentemente sottoposto all'attenzione del ministero per il circondario di Asti era quello del notaio Giuseppe Ernesto Maggiore Vergano (Refrancore, Asti 1822-1879). Cultore di storia e antichità, noto per l'impegno civile, l'attività letteraria e soprattutto per gli studi legati all'intensa attività collezionistica⁹⁷, nel 1876 aveva incrementato la propria già celebre raccolta con gli oggetti appartenuti al conte Blesi. Luca Probo Blesi (1803-1870)⁹⁸, membro di una famiglia aristocratica storicamente radicata ad Acqui, aveva intrapreso fin dagli anni '40 dell'ottocento una serie di scavi nei terreni di sua proprietà, dove fin dal settecento si registrava il rinvenimento di urne e vasi, a indicare la presenza di necropoli romane. Nelle intenzioni del conte i numerosi reperti rinvenuti erano destinati a costituire una raccolta pubblica, un "Gabinetto di patrie Antichità" che però il

⁹⁶ G. Kannès, *Accentramento e iniziative locali...*, op. cit., 1994, pp. 15-44.

⁹⁷ Sulla figura di Maggiore Vergano si rinvia a: A. Crosetto, *"Di alcuni oggetti antichi...": il notaio Maggiore Vergano e i vetri della sua collezione*, in *Museo Archeologico di Asti...*, op. cit., pp. 45-61; G. Kannès, *Accentramento e iniziative locali...*, op. cit., 1994, p. 25 e passim; M. Marchegiani, *Ernesto Maggiore Vergano*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligite fragmenta...*, op. cit., 2009, pp. 379-380.

⁹⁸ G. B. Garbarino, *Luca Probo Blesi*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligite fragmenta...*, op. cit., 2009, pp. 357-360.

comune di Acqui non aveva voluto accogliere.

Nel 1876 il sotto prefetto informava il Ministero dell'avvenuto acquisto della collezione da parte di Maggiore Vergano⁹⁹, che a distanza di pochi giorni si premurava di fornire personalmente indicazioni sulla sua origine e consistenza¹⁰⁰. L'acquirente cercava di ricomporre i dati relativi al ritrovamento dei reperti rifacendosi alla relazione che Blesi aveva presentato nel 1845 al consiglio comunale di Acqui: rispetto ad allora, il numero dei pezzi sembrava essere consistentemente diminuito, tanto da spingere il notaio all'acquisto degli oggetti «per scongiurare il pericolo che andassero dispersi prima di essere descritti e pubblicati, al quale scopo sto lavorando. Per me quindi hanno un'importanza relativa perché con essi io posseggo oggetti scavati in ciascuno dei circondari della nostra provincia»¹⁰¹. Sebbene Maggiore Vergano fosse localmente noto soprattutto per la propria collezione numismatica¹⁰², le sue raccolte spaziavano su tipologie di materiali e ambiti culturali e cronologici ben più ampi. Non solo, come denunciavano le sue stesse parole, mirava a restituire un'immagine completa della storia antica del territorio, ma non disdegnava acquisti nemmeno sul fronte delle arti applicate, delle ceramiche in particolare¹⁰³. Divenuto il più autorevole referente in occasione di scavi e ritrovamenti sul territorio, alla sua morte nel 1879 la collezione possedeva tutta la statura necessaria per costituire la base di un museo locale:

[...] lasciò una pregevole collezione di oggetti d'antichità, fra cui sono notevoli i prodotti di scavo costituiti da vetri, bronzi, ceramiche, pietre ed osso lavorati, provenienti tutti, meno qualche rarissima eccezione, dalla provincia d'Alessandria e più specialmente dai circondari di Acqui, Casale, Tortona ed Asti¹⁰⁴.

I pregi della raccolta erano noti, non solo per gli insigni interlocutori con cui il notaio aveva condiviso iniziative di scavo e studi (Fabretti, Pigorini, Fiorelli, Mommsen) ma anche perché lo stesso Maggiore Vergano aveva intrapreso, sulle pagine degli «Atti» della Società di Archeologia e Belle Arti torinese, la pubblicazione di un catalogo ragionato della propria collezione¹⁰⁵. L'Ispettore locale Fantaguzzi in diverse occasioni invitò quindi il Ministero a prendere provvedimenti, nel timore che «cotesti preziosissimi cimeli posti in commercio abbiano a sparpagliarsi e ad essere asportati

⁹⁹ *Sotto Prefetto di Acqui a Ministero*, Acqui 19 novembre 1876, in ACS, AA. BB. AA., I vers., b. 3, fasc. "Asti 1876 Collezione del Conte Blesi".

¹⁰⁰ *E. Maggiore Vergano a Ministero*, 9 dicembre 1876, *ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² «Nella vicina città d'Asti, il distinto Archeologo Ernesto Maggiore Vergano possedeva anni sono una bella raccolta di monete medioevali italiane, da lui radunate con molto studio e perseverante intelligenza. Vi si trovavano preziosissimi cimelii, mancanti perfino nelle primarie collezioni europee»: *Luigi di Groppello a Giovanni Oddone*, 25 settembre 1877, copia, in ACS, AA. BB. AA., I vers., b. 178, fasc. 11 "Alessandria Museo archeologico provinciale". Luigi Figarolo di Groppello, membro della Commissione conservatrice, ricordava inoltre la propria collezione di monete medievali, a cui si era dedicato negli anni giovanili e che contava circa 4000 pezzi.

¹⁰³ G. Kannès, *Accentramento e iniziative locali...*, op. cit., 1994, p. 24, n. 33.

¹⁰⁴ *Giuseppe Fantaguzzi a Direttore Musei e Scavi di antichità*, Asti 15 ottobre 1879, in ACS, AA. BB. AA., I vers., b. 3, fasc. "Asti Collezione del fu Comm. Ernesto Maggiore Vergano".

¹⁰⁵ L'impresa poté compiersi solo per la collezione dei vetri: E. Maggiore Vergano, *Di alcuni oggetti antichi*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. II (1878-1879), pp. 183-192.

anche all'estero»¹⁰⁶. Per ottenere informazioni più approfondite rinviava ad Ariodante Fabretti, più volte visitatore della collezione, che però, direttamente interpellato, avrebbe riferito esser degna di conservazione in museo solo una piccola parte di questa folta raccolta. Un giudizio inaspettatamente severo, che lascia il sospetto di voler ostacolare la nascita di un polo museale alternativo. Se per l'istituto torinese la collezione di Ernesto Maggiore Vergano non rappresentava nel suo complesso un'acquisizione di prim'ordine, ben maggiori risultavano le sue potenzialità nella prospettiva locale.

Sul fronte degli interlocutori astigiani non si potevano però nutrire grandi aspettative: già nel 1878 lo stesso Maggiore Vergano aveva offerto al Municipio la cessione della propria collezione, all'epoca formata da più di 3500 oggetti:

[...] per tale modo il Municipio acquisterebbe senza spesa una collezione non ispregevole ed approfitterebbe di una proposta che difficilmente potrebbe venirgli da altri ripetuta, ed io avrei la più grande soddisfazione che possa sperare un raccoglitore di veder assicurata la conservazione delle cose messe insieme con tante spese e tante fatiche¹⁰⁷.

L'impossibilità da parte del Comune di sostenere il costo di allestimento e di custodia per un eventuale museo civico fu alla base della progressiva dispersione dei beni; la delibera per l'istituzione di un museo civico archeologico risale a pochi anni dopo, ma per vedervi rientrare i reperti della collezione Maggiore Vergano occorre attendere il 1920, quando i figli Tomaso e Arnaldo donarono 175 oggetti. Il municipio aveva così perso la sua più importante occasione per l'avvio di un museo, e aveva favorito la dispersione di materiali fondamentali per la ricostruzione dell'antica storia del territorio. Il rischio che le amministrazioni non fossero sufficientemente pronte o sensibili alla salvaguardia delle raccolte messe insieme da privati cittadini fu elemento che fece riflettere molti collezionisti, che pur volendo destinare alla città le proprie raccolte, cercarono strade diverse rispetto alla donazione diretta, passando per esempio attraverso la cessione a enti e istituti che, insieme agli oggetti, ricevevano anche dotazioni economiche finalizzate al loro mantenimento. È il caso per esempio nel notaio vercellese Camillo Leone, che come vedremo sceglierà di lasciare le sue collezioni e buona parte dei suoi averi all'Istituto di Belle Arti di Vercelli: come dimostrano le pagine del suo diario, la distrazione e l'inerzia dimostrate dal municipio di Asti erano state motivo di sarcastiche constatazioni:

Si potrebbe applicare al proposito di codesta commissione istituitasi oggi nella città di Asti quel vecchio proverbio, cioè ora che sono fuggiti i buoi, corrono a chiudere la stalla. Diffatti non sono molti anni che nell'antica Città di Asti viveva un certo signor Vergano-Maggiore, notaio come me, ed anche Esso appassionatissimo raccoglitore di oggetti antichi e di patrie

¹⁰⁶ *Giuseppe Fantaguzzi a Direttore Musei e Scavi di antichità*, Asti 15 ottobre 1879, cit. In lettera successiva Fantaguzzi riferiva al Ministero che gli eredi Maggiore Vergano erano sono in trattativa con un «signore francese per vendere il museo già appartenente al defunto», specificando trattarsi di un lionese disposto a pagare 15 mila, a fronte delle 16 mila richieste dagli eredi: *Giuseppe Fantaguzzi a Direttore Musei e Scavi di antichità*, Asti 31 ottobre 1879, *ibidem*.

¹⁰⁷ Il brano è riportato da V. Villani, *Il Museo Archeologico di Asti: cenni di inquadramento storico generale*, in *Il Museo Archeologico di Asti...*, op. cit., 1994, p. 9.

memorie. [...] Cosicché tanto le figuline, vetri e oggetti medioevali andarono dispersi qua e colà alla spicciolata. Ed ora quei signori di Asti si sono svegliati dal lungo letargo e vogliono istituire un Museo Cittadino! È un po' tardi¹⁰⁸.

Di ostacolo all'affermarsi di un museo locale non furono soltanto le incertezze municipali; tra fine anni settanta e primi anni ottanta in diverse circostanze si manifestò da parte dell'Ispettore Giuseppe Fantaguzzi una tendenza di segno opposto, mirata cioè a trasferire a Torino i materiali di scavo. Il caso più eclatante fu quello legato al rinvenimento della necropoli della Torretta, straordinaria scoperta avvenuta nel 1879 da cui derivò il più prezioso nucleo di vetri recuperati in tutto il territorio.

Nell'accurata relazione inviata da Fantaguzzi al Ministero, dove erano descritte le operazioni e l'esito dei ritrovamenti¹⁰⁹, si annunciava l'intenzione di inviare i reperti, dopo averli studiati, al Museo di Antichità, o in altro istituto indicato dal Ministero. Al prefetto Veglio, che non si era lasciato sfuggire l'occasione di seguire da vicino le ricerche, venne quindi riferito dal Fantaguzzi che il Ministero aveva acconsentito alla consegna dei materiali al Museo di Torino, per esporli in occasione della mostra di arte retrospettiva del 1880. La presentazione degli scavi più recenti operati sul territorio delle province era infatti tra gli obiettivi dell'esposizione, il cui Regolamento dichiarava l'intento di presentare un saggio dello svolgimento dell'arte nelle province del Piemonte e della Liguria dall'antichità al XVII secolo¹¹⁰. La reazione del prefetto fu immediata: dopo aver inviato un telegramma al Ministero («qui già iniziato museo provinciale prego quindi applicazione disposizioni vigenti non distogliere oggetti da questo museo»¹¹¹), e aver quindi ottenuto la sospensione dell'invio dei reperti¹¹², convocò immediatamente la Commissione conservatrice, che nella seduta del 10 aprile 1880 accolse l'ipotesi di esporre gli oggetti nella mostra torinese, purché accompagnati dalla scritta: «Oggetti rinvenuti nel 1879 e 1880 negli scavi d'Asti e destinati al museo archeologico della provincia di Alessandria»¹¹³. Del Fantaguzzi si contestavano l'eccessiva autonomia rispetto alla Commissione medesima e rispetto all'Ispettore provinciale Oddone: «il Signor Fantaguzzi si servi della sua veste legale di Regio Ispettore per far praticare gli scavi, e che di questa veste non poteva in alcun modo spogliarsi per crearsi la posizione autonoma di un privato [...] ovunque egli abbia tentato saggi e fatto praticare scavi ciò fece quale Ispettore, e quindi il suo operato dev'essere indubbiamente subordinato alle discipline legislative vigenti in materia». Il verbale si concludeva con l'augurio di un ripensamento da parte del Ministero a favore del Museo Provinciale, «cui alacremenente deve dedicarsi la Commissione per ingrandirlo ed arricchirlo non

¹⁰⁸ Il brano, del 15 ottobre 1888, è riportato da A. Rosso, *Il Museo del notaio...*, op. cit., 2007, p. 82.

¹⁰⁹ G. Kannès, *Accentramento e iniziative locali...*, op. cit., 1994, p. 30.

¹¹⁰ M. M. Lamberti, *L'esposizione nazionale del 1880 a Torino*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 18, 1982, pp. 37-51.

¹¹¹ *Prefetto Veglio a Ministro della pubblica istruzione*, telegramma, Alessandria 2 aprile 1880, in ACS, AA. BB. AA., Il vers., I parte, b. 1, fasc. "Asti scoperte di antichità".

¹¹² *Giuseppe Fantaguzzi a Prefetto di Alessandria*, Asti 4 aprile 1880, in ACS, AA. BB. AA., Il vers., II serie, b. 1, fasc. "Alessandria verbali delle sedute della Commissione conservatrice". Fantaguzzi ricordava inoltre che gli scavi erano stati condotti a proprie spese e che il dono al museo di Torino era già stato annunciato al direttore Fabretti.

¹¹³ *Verbale della Commissione conservatrice di Alessandria*, 10 aprile 1880, in ACS, AA. BB. AA., Il vers., II serie, b. 1, fasc. "Alessandria verbali delle sedute della Commissione conservatrice".

tanto per esporlo in mostra alla pubblica curiosità, quanto per favorire gli studiosi di cose antiche, i quali aumenteranno ognora più di numero a misura che troveranno più larga la messe su cui diffondere i loro studi».

Non risulta che i reperti siano stati presentati all'Esposizione torinese del 1880, ma è stato riconosciuto come l'episodio rappresenti comunque un momento significativo nel segnare il declino dell'iniziativa museale prefettizia. Negli anni a seguire procedette comunque infaticabile l'impegno di Fantaguzzi a favore della tutela locale, con continue segnalazioni al Ministero; la preferenza nei confronti delle istituzioni museali torinesi sembra attenuarsi sul finire degli anni '80, quando Fantaguzzi non solo invitava a considerare come possibile sede per le antichità del territorio il Museo Archeologico da poco istituito in Asti, ma se ne dichiarava uno dei principali sostenitori:

Credo inoltre doveroso partecipare come, in sul finire del 1887, il Municipio di Asti, accogliendo la proposta reiteratamente da me fatta per l'inizio di un Museo Archeologico, ristretto però alle cose di interesse locale, destinò apposita e conveniente aula a tale scopo, nella quale già figura qualche oggetto. Nominò pure apposita commissione presieduta dall'illustre Senatore Carlo Alfieri di Sostegno e della quale io ho il piacere di far parte¹¹⁴.

Su invito del Ministero della Pubblica Istruzione Fantaguzzi aveva inoltre compilato una nota sugli edifici medievali del circondario di Asti, accompagnata da un dossier fotografico eseguito dall'astigiano Ecclesia. Il documento si rivela interessante perché rivela lo sguardo attento di Fantaguzzi anche sui monumenti dell'età di mezzo, di cui si riportava la descrizione dell'architettura, delle decorazioni e dello stato di conservazione¹¹⁵.

Il sostegno di Fantaguzzi all'iniziativa di un museo locale, cui volle devolvere anche alcuni oggetti della propria personale raccolta, non fu ricordato dalle fonti a lui più prossime¹¹⁶; la nascita del Museo Civico di Asti sembra piuttosto conseguente al riordino delle fonti storiche che in quegli anni era condotto da Carlo Vassallo presso l'Archivio cittadino¹¹⁷. Anche in questa circostanza i contatti con Torino risultano aver giocato un ruolo di primo piano, in particolare per la partecipazione alle ricerche di Gabotto e della Deputazione Subalpina di Storia Patria, in procinto di preparare la sezione astigiana per la *Bibliografia storica degli stati della monarchia di Savoia*, pubblicata da Antonio Manno nel 1891.

¹¹⁴ Giuseppe Fantaguzzi a Ministero della pubblica istruzione, 4 maggio 1891, in ACS, AA. BB. AA., Il vers., I parte, b. 1, fasc. "Mazzanotto scoperta di antichità".

¹¹⁵ G. Fantaguzzi, *Nota relativa a monumenti medievali del Circondario di Asti fotografati per ordine del Ministero d. P.ca Istruzione*, Asti 29 agosto 1879, in ACS, AA. BB. AA., Il vers., II serie, b. 1, fasc. "Alessandria fotografie dei monumenti della provincia".

¹¹⁶ N. Gabiani, *Il patrimonio storico e archeologico della città di Asti*, Asti 1892.

¹¹⁷ G. Kannès, *Accentramento e iniziative locali...*, op. cit., 1994, p. 35-36; Niccola Gabiani, *Catalogo del Museo Archeologico di Asti, Battistero di San Pietro*, Asti 1933. Le collezioni archeologiche, prima collocate in un salone presso la soppressa chiesa della SS. Annunziata inizio '900 furono trasferite con le altre raccolte municipali presso Palazzo Alfieri; nel 1930 la Cassa di Risparmio di Asti acquistò e recuperò il complesso monumentale di Pietro Consavia, per poi donarlo al Comune che nel 1932 vi stabilì la sede del Museo Archeologico. Nel 1981 fu istituito il Museo lapidario nei locali seminterrati attigui alla Cripta di Sant'Anastasio, oggetto di un ampliamento e di un nuovo ordinamento nel corso degli anni '90: D. Gnetti, G. P. Silicani (a cura di), *Sant'Anastasio dalla cripta al museo*, atti del convegno di studi (Asti 1999), Asti 2004.

3.4.2 *Aristide Arzano e la Società Tortonese*

Nello stesso 1891 a Tortona la Giunta municipale deliberava di istituire «una sala pubblica per riunirvi le lapidi, sculture, monete, sigilli o tutto quanto possa interessare lo storico o l'artista», nominando una speciale commissione con l'incarico di provvedere alla raccolta degli oggetti, soprattutto mediante donazioni o depositi da parte dei cittadini¹¹⁸.

Nella seconda metà del secolo la città era stata oggetto di numerosi scavi e sbancamenti, secondo un piano di rinnovamento urbanistico esistente fin dagli anni '30. Trattandosi di aree notoriamente ricche di materiali archeologici (Tortona era stata infatti un'importante colonia romana), fin dal 1852 le clausole dei contratti di escavazione prevedevano la consegna al Municipio di tutti gli oggetti di antichità rinvenuti. La mancanza di una sede locale per la conservazione dei reperti e la difficoltà a procedere a controlli realmente efficaci davano però adito a vendite e dispersioni. I rinvenimenti finivano infatti nelle mani di una fitta e curiosa selva di commercianti locali, tra cui «sono ricordati l'avvocato Perelli e il parrucchiere Rosselli, i signori Alberto Priora e Matteo Remotti, tutti tortonesi e tutti coinvolti nel piccolo traffico di oggetti antichi, operato da una rete di fornitori, che dai nomi – il Battista, il Calabria e lo Stefano, lo Steva e il Minghino, che perderà la vita proprio durante gli scavi, travolto da una frana di terra – sembrano i piccoli subappaltatori delle opere di scavo»¹¹⁹. Il controllo di questa rete di mercanti improvvisati era indispensabile per i cultori di antichità presenti sul territorio, che cercavano di dirottare le vendite verso un circolo virtuoso di persone fidate, in grado di provvedere alla salvaguardia e allo studio dei reperti.

Tra il 1862 e il 1866 si trovava a Tortona l'archeologo e archivista di origine tedesca Alexander Wolf (Pforzheim 1826 - Udine 1904)¹²⁰, che aveva accompagnato in ritrovamenti e contrattazioni il collezionista locale Cesare Di Negro-Carpani (Alessandria 1829 - 1889), una delle figure più attente alla conservazione dei ritrovamenti e alla documentazione dell'antica storia cittadina¹²¹. Gli studi ne hanno messo in luce la particolare meticolosità, pur riconoscendo un approccio ancora dilettantesco e lontano da criteri di scientificità; la sua raccolta non cresceva sulla base di un piano organico e le sue interpretazioni peccavano di una certa approssimazione, che unita a un carattere personale non semplice era stata all'origine di alcuni dissapori con colleghi eruditi, studiosi e archeologi. Anche la restituzione dei dati e dei contesti di scavo fu praticata solo episodicamente: l'unica relazione rinvenuta sulle esplorazioni tortonesi risale al 1867, indirizzata alla Società Ligure di Storia Patria e corredata di tavole con disegni al tratto che Di Negro-Carpani

¹¹⁸ F. Miotti, *Il contesto socio-culturale che diede vita al Museo Civico di Tortona*, in A. Crosetto, M. Venturino Gambari, *Onde nulla si perda...*, op. cit., 2007, pp. 101-110.

¹¹⁹ A. Crosetto e M. Venturino Gambari, *Cesare di Negro Carpani e la sua collezione archeologica*, in Ildem, *Onde nulla si perda...*, op. cit., 2007, p. 15.

¹²⁰ A. Crosetto, M. Lucchino, M. Venturino Gambari, *Alexander Wolf*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligate fragmenta...*, op. cit., 2009, pp. 335-340 con bibliografia.

¹²¹ Le sue raccolte confluirono nel Museo Civico di Alessandria, nel Museo Civico di Tortona e nel Museo di Archeologia Ligure di Genova Pegli: A. Crosetto, M. Venturino Gambari, *Onde nulla si perda...*, op. cit., 2007; A. Crosetto, M. Venturino Gambari, *Cesare Di Negro-Carpani*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligate fragmenta...*, op. cit., 2009, pp. 341-346 con bibliografia.

realizzava personalmente sulla scorta delle lezioni ricevute a Torino presso la scuola di Andrea Gastaldi¹²².

Fin dalla fine del settecento il recupero dell'antichità classica e più in generale della storia tortonese rappresentavano uno strumento di rivalsa ed emancipazione per la città, che a discapito del suo glorioso passato non riusciva a ritagliarsi una posizione e un ruolo riconosciuti rispetto agli altri centri della provincia alessandrina¹²³. Nel 1869 l'interesse per la ricomposizione di una storia locale era approdato alla pubblicazione degli *Annali tortonesi*, iniziativa editoriale realizzata grazie a una pubblica sottoscrizione che aveva coinvolto buona parte della classe dirigente cittadina, di provenienza soprattutto borghese. La compilazione, effettuata da Giuseppe Salice sulla base dei manoscritti di Giacomo Carnevale, portava un'impronta enciclopedica e divulgativa, di afflato romantico più che di rigore muratoriano, ma era indice di una volontà di recupero storiografico a cui l'impegno di Di Negro-Carpani non dovette essere indenne. La sua presenza fu argine e garanzia di conservazione rispetto al pericolo di distruzione e dispersione di numerosi reperti: il suo impegno e la fiducia nel suo operato gli valsero infatti nel 1876 la nomina tra i membri della Commissione conservatrice per la provincia di Alessandria¹²⁴.

Rispetto agli anni di attività archeologica e collezionistica di Cesare Di Negro-Carpani la città di Tortona stabilì l'istituzione di un museo con deciso ritardo, facilitando in tal modo la fuga di buona parte delle sue raccolte presso altre sedi. Verso la fine degli anni '80, quando Di Negro-Carpani cominciava a riflettere su come deliberare circa il destino della propria collezione, le maggiori attenzioni erano giunte proprio dal fronte alessandrino, in particolare con la visita dell'assessore Lorenzo Bordes nel 1888. Il futuro direttore del museo, dopo aver visitato la collezione, in una lunga lettera al collezionista si esprimeva a favore della «conservazione di tante memorie locali preferibilmente in questa Città come centro della Provincia», impegnata a «raccolgere tutto ciò potesse illustrare la storia locale». In realtà nel testamento di poco successivo il collezionista non fece una scelta netta, lasciando piuttosto al suo erede universale Pietro Filippa l'indicazione di depositare le raccolte «in qualche edificio municipale di Tortona o nell'episcopio», purché ne fosse garantito l'accesso pubblico¹²⁵. In seguito alla morte nel 1899, la raccolta archeologica fu così donata alla città di Alessandria, dove costituì il più importante incremento del progettato Museo Archeologico locale¹²⁶, mentre le epigrafi furono divise in due parti tra Tortona e Alessandria.

La possibilità di acquisire la collezione Di Negro-Carpani fu l'episodio che smosse l'inerzia

¹²² La relazione e la riproduzione di alcune tavole sono pubblicate in A. Crosetto, M. Venturino Gambari, *Onde nulla si perda...*, op. cit., 2007, pp. 17-25.

¹²³ A cavallo tra sette e ottocento si distinsero in particolare le figure di Giuseppe Antonio Bottazzi (1764-1842, canonico della cattedrale di Tortona, nominato "regio antiquario" e cavaliere di San Maurizio e Lazzaro, dal 1834 membro della Deputazione di Storia Patria di Torino) e di Alessandro Tonso Pernigotti (1761-1820, autore di numerosi studi in campo storico, filosofico e archeologico). In età di restaurazione, l'inserimento di Tortona nell'alveo della storia nazionale era stato oggetto degli studi di Ludovico Costa, Leopoldo Massa Saluzzo, Giacomo Carnevale (primo divulgatore della storia tortonese con interventi sulle riviste locali) e Vincenzo Varese: F. Miotti, *Il contesto socio-culturale...*, op. cit., 2007, p. 101.

¹²⁴ A. Crosetto e M. Venturino Gambari, *Cesare di Negro Carpani e la sua collezione...*, op. cit., 2007, pp. 30-32.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 31.

¹²⁶ *Museo storico-archeologico*, in RSAA, A. I, fasc. I, gen-giu 1892, pp. 139-40.

tortonese: dopo aver messo a disposizione una sala municipale, la giunta nel luglio del 1891 nominò la Commissione per la Raccolta civica di Antichità e Belle Arti. Nella sua prima adunanza, Dellepiane fece nominare segretario Aristide Arzano, con l'incarico di avviare le pratiche per ottenere gli oggetti che l'avvocato Filippa, dietro garanzia di pubblica esposizione, era disposto a cedere alla città. Arzano, a solo un mese dal conferimento dell'incarico, presentava un catalogo di circa 40 oggetti già raccolti e portati provvisoriamente in un locale messo a disposizione del Comune¹²⁷. Nel 1893 l'ispettore Ermanno Ferrero informava dell'iniziativa il ministero:

[...] una nuova raccolta archeologica si è aggiunta, in questa regione [...]. Per opera di alcuni cittadini di Tortona, zelanti delle patrie memorie, e sotto il patrocinio dell'autorità municipale, si cominciarono a raccogliere antichi oggetti in una sede provvisoria nel civico palazzo. [...] L'amore e la diligenza, con cui si procede nella formazione del nuovo museo, fanno sperare che esso abbia altri aumenti, e sia destinato a preservare da rovina, dispersione e dimenticanza monumenti che giovano alla storia di quella città importante nei tempi antichi e di mezzo¹²⁸.

Una visita più approfondita alle collezioni di Alessandria e Tortona fu condotta dal Ferrero nel 1895: la relazione che ne fece, poi pubblicata sulle *Notizie degli Scavi di Antichità*, fu la prima e unica indagine scientifica condotta all'epoca sulla collezione.

Aristide Arzano (Tortona 1866 - Milano 1943) era noto in Tortona per i suoi interventi sulla stampa locale e i suoi scritti dedicati alla fisionomia culturale della città e alla difesa del suo patrimonio¹²⁹: insieme a Giuseppe Dellepiane (Tortona 1835-1915), professore di disegno presso il Regio Istituto Tecnico Alessandria, si dedicò agli studi sulla storia artistica e architettonica locale, segnalando le emergenze di età romana e medievale e deplorando la poca sensibilità con cui gli antichi edifici erano sacrificati agli interventi di rinnovamento urbano. Dall'impegno di questi due personaggi nel 1903 nacque la Società per gli studi di Storia, d'Economia e d'Arte nel tortonese, associando anche in questo caso l'attenzione alla conservazione dei monumenti con la sollecitazione degli studi di storia locale.

La fiducia di Arzano nell'impegno della tutela non ammetteva riserve né scusanti:

[...] ci diciamo poveri, quando da un secolo stiamo fornendo coi ritrovamenti nei nostri scavi antichità per tutto il Piemonte, poveri quando la vicina Alessandria rimpolpa il suo tisico Museo, togliendo a Tortona

¹²⁷ F. Miotti, *Le origini della Società Storica e la figura di Aristide Arzano*, in «Iulia Dertona», s. II, a. LI, 2, pp. 55-68; una prima descrizione delle collezioni del museo fu tempestivamente trasmessa a Guido Carocci e pubblicata sulla sua rivista: A. Arzano, *Il nuovo Museo Civico di Tortona*, in «Arte e Storia», A. XI, n. 13, 10 giugno 1892, p. 103.

¹²⁸ *Ermanno Ferrero a Ministro della pubblica istruzione*, Torino 25 settembre 1893, in ACS, AA. BB. AA., II vers., I parte, b. 1, fasc. "Tortona oggetti antichi nel palazzo civico".

¹²⁹ Arzano curò l'album di fotografie con vedute del tortonese, opera del fotografo Castellani di Alessandria, che confluisce in *Le cento città d'Italia. Tortona*, supplemento del «Il Secolo», Milano 1890; tra le sue pubblicazioni: A. Arzano, *Per la tutela artistica: con un elenco delle tracce di architetture antiche esistenti in Tortona*, Tortona 1897; A. Arzano, P.E. Cereti, F. Gabotto, V. Poggi, D. Sant'Ambrogio, *Storia ed arte nel Tortonese*, Tortona 1905. Dal 1892 fu corrispondente di Alfredo d'Andrade su temi di tutela nel tortonese.

una collezione di antichità, che è bastata a richiamare su di essa l'attenzione del ministero¹³⁰.

Non è però sufficiente fare riferimento ad aspre note di campanilismo per restituire le motivazioni e la sensibilità con cui Arzano affrontava il tema della tutela. Un suo articolo apparso nel luglio del 1896 sulla prima pagina di «Arte e Storia» si traduceva infatti in un lucido e ragionato atto d'accusa nei confronti delle operazioni di musealizzazione, invocando la conservazione in loco dei manufatti antichi secondo ragioni di ordine estetico, storico e morale. Era un nuovo invito comprendere la rete di rimandi e significati che il luogo di origine conferiva alla natura delle opere d'arte, nello specifico ai reperti archeologici, e una nuova occasione per denunciare lo spoglio sistematico compiuto dai centri maggiori a discapito di più deboli realtà come quella di Tortona. Ma si trattava soprattutto di una denuncia nei confronti della spoliazione dei luoghi, condotta con tanta severità che la direzione del periodico, che desiderava con questo scritto aprire sulle pagine della rivista un dibattito sul tema della tutela, aggiungeva in una postilla alcune note di cautela, pur riconoscendo che l'argomento era «d'importanza indiscutibile»¹³¹.

3.4.3 *Qualche episodio di segno positivo: Bene Vagienna, Cherasco, Alba, Ivrea*

La possibilità di mantenere in loco le collezioni risultanti dalle attività di scavo nel corso degli anni '90 dell'ottocento registrò in alcuni casi concrete iniziative di salvaguardia.

Uno dei casi più significativi fu quello di Bene Vagienna, dove l'autorevolezza dei protagonisti e la loro presenza nelle sedi più significative della ricerca e della pratica archeologica torinesi fu elemento di garanzia per la nascita di un museo civico locale.

Nell'area dell'antica località romana di *Augusta Bagiennorum* il primo intervento sistematico di scavo fu intrapreso da Assandria e Vacchetta nel 1892, inaugurando una serie di campagne che si protrassero fino al 1908¹³². Giuseppe Assandria (1840-1926) era uno dei cittadini benesi più in vista: protagonista per più di quarant'anni della vita amministrativa municipale, pur essendo laureato in chimica coltivava principalmente studi di carattere storico; artefice di una importante biblioteca e di una collezione numismatica poi andata dispersa, fu socio della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, membro tanto della Deputazione di Storia Patria quanto della Società Storica Subalpina e dal 1898 fece parte della Commissione Conservatrice della Provincia di

¹³⁰ F. Miotti, *Il contesto socio-culturale che diede vita al Museo Civico di Tortona*, in A. Crosetto, M. Venturino Gambari, *Onde nulla si perda...*, op. cit., 2007, p. 105.

¹³¹ A. Arzano, *La tutela artistica*, in «Arte e Storia», A. XV (Nuova Serie), n. 13, 15 luglio 1896, pp. 97-99 (cfr. Appendice 3a).

¹³² I primi risultati furono pubblicati nel 1894 sulle *Notizie degli Scavi di Antichità*; i passi successivi furono documentati con periodiche comunicazioni sugli Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti. Cfr. M. C. Preacco, *L'attività di Giuseppe Assandria e di Giovanni Vacchetta e la nascita del Museo Archeologico di Augusta Bagiennorum*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligate fragmenta...*, op. cit., 2009, pp. 273-280.

Cuneo¹³³. Le sue ricerche benesi erano condotte a fianco di Giovanni Vacchetta, dal 1899 professore ordinario di Disegno Ornamentale al Museo Industriale, artista, studioso degli stili a e dal 1913 direttore della sezione di arte antica presso il Museo Civico di Torino.

Grazie ad Assandria, le varie lapidi che si trovavano sparse in città, di norma presso le case di famiglie locali, dove nel 1871 il Momsen aveva potuto eseguire la copia di alcune epigrafi, nel 1885 furono riunite nel Palazzo Comunale, accanto ad alcuni calchi tratti da reperti conservati presso il Museo d'Antichità torinese. Nei primi anni del '900, divenuto di proprietà pubblica il Palazzo Lucerna di Rorà, Assandria e Vacchetta vi sistemarono il Museo Civico, composto di una sala romana e di una sala per i reperti del medioevo e delle età successive, che insieme a stemmi, pergamene e ai volumi raccolti da Assandria ricostruiva le diverse fasi dello sviluppo cittadino¹³⁴. Lo sviluppo dell'istituto era specchio del lavoro di scavo e ricomposizione condotto dai due studiosi, che interpretarono il museo come presidio della ricerca e della tutela: in linea con la pratica più aggiornata della documentazione di scavo, vi depositarono infatti anche i disegni particolareggiati dei diversi ritrovamenti, come base da cui partire per chi avrebbe proseguito gli scavi.

L'esito fortunato di questo sodalizio, che univa una preparazione di carattere tecnico e architettonico a una solida attrezzatura di carattere storico e artistico, era frutto anche della capacità di dialogo con i protagonisti della ricerca e della tutela archeologica a livello accademico e istituzionale. Fin dal 1893 furono tempestivamente coinvolti sia Ermanno Ferrero, segretario della Spaba e dell'Accademia delle Scienze di Torino, sia l'Ufficio Regionale di Alfredo d'Andrade, che in quegli stessi anni impostava metodologicamente, con le indagini sulle città romane di *Augusta Taurinorum* e *Augusta Praetoria*, la ricerca archeologica su scala monumentale e urbana¹³⁵.

Esperienze assimilabili a quella di Bene Vagienna si verificarono anche in altre località di provincia, come per esempio a Cherasco, dove nel 1898 Adriani faceva dono al Municipio delle proprie collezioni archeologiche. Il padre somasco Giovanni Battista Adriani (1826-1905) fu socio delle più importanti accademie scientifiche e letterarie d'Europa ed era stato insignito delle più prestigiose onorificenze; su incarico ministeriale aveva perlustrato gli archivi della Francia meridionale per raccogliere documenti di storia subalpina (nel 1853 pubblicati negli *Historiae Patriae Monumenta*), nel 1876 aveva dedicato al sovrano la sua opera monumentale sugli statuti del Comune di Vercelli, ricevendone in cambio la nomina a Commendatore della Corona d'Italia; negli anni si era dedicato anche a studi di carattere archeologico e nel 1877 fu nominato Regio

¹³³ Il profilo culturale di Giuseppe Assandria, i suoi studi e la sua attività sono stati oggetto di un convegno di studi: M. Fessia (a cura di), *La memoria della cultura. Giuseppe Assandria a 150 anni dalla nascita*, atti del convegno (Bene Vagienna 1990), Cuneo 1994 (in particolare si rinvia a: M. Fessia, *Ricordo di un concittadino illustre*, pp. 11-21; L. Mercado, *Il contributo di Giuseppe Assandria alla conoscenza delle epigrafi romane nel Piemonte meridionale*, pp. 43-49; F. Filippi, *Giuseppe Assandria archeologo e le sue ricerche su Augusta Bagiennorum*, pp. 51-71).

¹³⁴ Gli oggetti romani erano sistemati in vetrine disegnate dallo stesso Assandria, prendendo a modello quelle torinesi e quelle del Museo Egizio del Cairo. Sul recente riallestimento del museo, che ha comunque cercato di preservare i caratteri del museo delle origini, giunti quasi intatti: M. C. Preacco, *Museo Archeologico di Bene Vagienna Palazzo Lucerna di Rorà*, Torino 2006.

¹³⁵ L. Mercado, *D'Andrade e l'archeologia classica*, in M. Cerri, D. Biancolini Fea, R. Pittarello (a cura di), *Alfredo d'Andrade. Tutela e Restauro*, catalogo della mostra, Torino 1981, pp. 85-105.

Ispettore per gli Scavi e Monumenti. La raccolta da lui radunata e affidata alla città natale comprendeva libri, pergamene, documenti, monete, dipinti, mobili e vari oggetti di antichità¹³⁶.

Il museo civico come sede della ricerca e della tutela archeologica poté svilupparsi anche ad Alba grazie all'iniziativa di un altro socio della Spaba, il professor Federico Eusebio (1852-1913)¹³⁷. Docente di letteratura latina e di archeologia presso l'Università di Genova (dove tra il 1903 e il 1904 fu preside della Facoltà di Lettere e dal 1909 al 1912 direttore della Scuola di Magistero), nel 1897 promosse l'istituzione di un museo civico archeologico. Il suo contributo allo sviluppo degli studi sulla storia locale proseguì nel 1907 con la fondazione della *Società di studi storici ed artistici per Alba e territori connessi*, cui fece seguito l'anno successivo il primo numero della rivista *Alba Pompeia*. Grazie all'iniziativa di Eusebio, la cui attività fu ripresa negli anni '30 dal canonico Luigi Giordano e da Pietro Barocelli, la città poté assicurare al proprio museo diversi reperti risalenti a ritrovamenti più antichi. Vi confluirono infatti il cippo funerario romano recuperato nel 1779 da Giuseppe Vernazza, acquistato nel 1820 da Carlo Alberto per farne dono al Comune; la collezione di Filippo Sotteri (1766-1848), sacerdote di Guarene, professore e poi direttore del Collegio militare di Asti, autore fin dai primi anni del secolo di un museo privato con sede in Alba; infine gli ultimi ritrovamenti frutto delle ricerche preistoriche di Giovan Battista Traverso (1843-1914).

Le esplorazioni dell'ingegnere minerario albesse Traverso, che come allievo di Bartolomeo Gastaldi fu tra i pionieri degli studi di paleontologia in Piemonte, avevano avuto inizio fin dal 1878 e avevano condotto alla scoperta della stazione preistorica di Alba. La scarsa attenzione ricevuta in patria, dove ancora non esisteva alcuna sede museale pubblica, spinse Traverso a far dono degli oggetti rinvenuti al Museo Preistorico di Roma, all'epoca diretto da Luigi Pigorini¹³⁸; diverso sarà invece l'esito dei reperti a partire dal 1908, quando cominciarono a confluire all'interno del locale museo civico. La biblioteca di Traverso fu poi ereditata da Pinot Gallizio, il noto artista albesse che, oltre a essere stato il protagonista con Asger Jorn di alcune delle esperienze artistiche più sperimentali degli anni '50, poi sviluppate nella sua tipica "pittura industriale", di professione era in realtà farmacista, con una forte passione per la ricerca archeologica che lo portò negli anni '40 a proseguire le ricerche preistoriche, ampliando notevolmente il perimetro della stazione albesse¹³⁹.

A Ivrea, invece, fu la necessità di preservare le testimonianze storiche a consentire il recupero delle antichità e l'istituzione del museo civico. Una lettera pubblicata da Piero Giacosa sul

¹³⁶ Sulla figura di Giovanni Battista Adriani, sulle sue collezioni e la creazione del museo a lui intitolato: B. Taricco, *Il Museo Civico "Giovanni Battista Adriani" di Cherasco*, Cherasco 1992.

¹³⁷ L. Maccario, *Lo storico delle antichità albesi*, in «Alba Pompeia», A. IV, n. 2, 1983, pp. 9-15.

¹³⁸ Le collezioni approdate a Roma furono descritte nella *Stazione neolitica di Alba*, pubblicazione edita in tre successive sezioni nel 1898, 1901 e 1909.

¹³⁹ M. Venturino Gambari, *Giuseppe Gallizio e l'archeologia. La passione delle cose belle, un servizio alla scienza*, in Pinot Gallizio. *L'uomo, l'artista e la città 1902-1964*, catalogo della mostra di Alba, Milano 2000, pp. 11-14. Negli anni '70 le collezioni del Museo Civico di Alba, integrate con l'apporto degli scavi più recenti e con le scienze naturali, sono state trasferite nell'ala ottocentesca dell'ex convento della Maddalena: *Civico Museo Archeologico e di Scienze Naturali "Federico Eusebio" di Alba. Guida alla visita*, collana "Guida ai Musei del Piemonte" della Regione Piemonte, sl, 1992.

giornale «Il Canavesano» nell'agosto del 1885 denunciava la trascuratezza verso i documenti della storia locale e auspicava la creazione a Ivrea di un museo dove raccogliere «tutti gli oggetti mobili che possono disperdersi o deperire facilmente e che hanno rapporto con un'epoca determinata della storia del paese, e [...] altri monumenti che possono impunemente rimanere nei luoghi ove furono posti, e che servono ad illustrare i vari Comuni della Regione, si metterebbero i disegni, i calchi, ed in genere una riproduzione tale che ne permetta la ricostruzione e l'utilizzazione come documento storico in caso che essi si perdessero»¹⁴⁰. Seguiva un elenco degli oggetti eporediesi che potevano entrare a far parte del museo; gli edifici monumentali (come le chiese) sarebbero stati presentati mediante una «classificazione secondo le epoche» e i disegni: «Insomma si cercherebbe di presentare all'occhio dell'osservatore, radunata razionalmente, la serie dei nostri monumenti o tali quali o riprodotti facendone il catalogo e offrendo mezzo di accertare il loro stato di conservazione raffrontandolo cogli accertamenti fatti ad epoche determinate».

Piero Giacosa (1853-1928) era esponente di quella classe colta di fine ottocento impegnata nel mondo della scienza e della cultura: medico di professione, aveva compiuto studi e scritti anche su temi di argomento storico, archeologico, artistico e letterario¹⁴¹. Era fratello del noto scrittore e drammaturgo Giuseppe, assiduo frequentatore di d'Andrade e Avondo, e più in generale partecipe del clima di recupero filologico del medioevo piemontese, tanto da firmare nel 1884 l'introduzione al catalogo ufficiale della sezione di storia dell'arte dell'Esposizione torinese.

La città di Ivrea, all'incirca dieci anni prima dell'appello di Giacosa, aveva ricevuto in dono una preziosa collezione di oggetti orientali (bronzi, lacche, porcellane, dipinti su seta e carta, vasi, armi, costumi, incisioni sia giapponesi che cinesi) riunita dal concittadino Pier Alessandro Garda,¹⁴² che vi aveva aggiunto la collezione di oggetti cinesi di Palazzo Giusiana. L'edificio era stato invece acquistato dal Comune, per praticarvi i necessari lavori di allestimento e giungere, nel dicembre del 1876, all'inaugurazione del museo alla presenza del ministro Lanza. Alla morte del Garda, avvenuta nel 1880, era evidente la necessità di ridefinire la missione e gli intenti dell'istituto: in questo contesto Giacosa presentava la sua ipotesi di istituire il Museo Canavesano, destinato a raccogliere le testimonianze della storia cittadina a rischio di dispersione. L'attenzione era rivolta in particolare ai reperti archeologici, sottoposti a episodi di incuria e speculazione; non a caso dopo pochi giorni giungeva la solidarietà dell'ispettore circondariale Giovanni De Jordanis, che auspicava la collaborazione tra municipio e soggetti privati a favore del museo. Dovettero trascorrere alcuni anni, ma finalmente nel 1894 l'amministrazione civica decise di radunare in un locale tutti gli oggetti che potessero interessare la storia del territorio e riunì i maggiori intellettuali eporediesi a far parte di un'apposita Commissione incaricata di procedere al riordino. Tra le prime operazioni si procedette all'acquisizione della raccolta lapidaria di Francesco Baldassarre Perrone, che più di un

¹⁴⁰ La lettera è riportata in G. Fragiaco, *Pier Alessandro Garda ed il Museo di Ivrea*, in *Museo Civico Pier Alessandro Garda Ivrea. Sezione Orientale. Catalogo Provvisorio*, Ivrea 1984, pp. 3-14.

¹⁴¹ A. Zussini *Piero Giacosa, scienziato umanista (1853-1928)*, in «Studi Piemontesi», vol. XXXVIII, Giugno 2009, fasc. 1.

¹⁴² Pier Alessandro Garda (1791-1880) proveniva da una famiglia al servizio dell'esercito napoleonico aveva acquisito consistenti fortune; allevato a Parigi, si laureò in legge a Torino, da cui dovette fuggire per la condanna in seguito ai moti del '21. Rientrato in Piemonte nel 1848, in seguito alle numerose peripezie che lo condussero in diverse capitali d'Europa e oltreoceano, si ristabilì nella residenza di famiglia e fu eletto più volte deputato.

secolo prima aveva avviato la formazione di un privato museo di antichità¹⁴³.

Il caso di Ivrea è uno dei tanti che porta a considerare come la documentazione della storia locale si sia tradotta più facilmente in raccolte di tipo archeologico: in generale in Italia la creazione di musei di carattere prettamente storico assunse le tinte più sfumate della variegata identità culturale dei musei civici. Occorre ovviamente lasciare da parte la considerazione di musei e raccolte risorgimentali, generati da mozioni di carattere politico e alimentati dalla necessità di corroborare il senso di appartenenza alla giovane nazione¹⁴⁴. Per il resto la ricostruzione per via di oggetti e documenti della storia cittadina si traduceva più volentieri in percorsi che avrebbero privilegiato la storia culturale.

¹⁴³ M. P. Borriello, *Il Museo P. A. Garda. Cronaca e dibattito di fine '800*, estratto dal «Bollettino della Società Accademica di Storia ed Arte Canavesana», n.14, 1988.

¹⁴⁴ Sul tema, oggetto di una specifica e autorevole letteratura, si rinvia a: M. Baioni, *La "religione della patria". Musei e istituti del culto risorgimentale*, Quinto di Treviso 1994; M. Baioni, *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Torino 2006.

APPENDICE

3a. La tutela artistica di Aristide Arzano.

documento: A. Arzano, *La tutela artistica*, in «Arte e Storia», A. XV (Nuova Serie), n. 13, 15 luglio 1896, pp. 97-99.

[...] Gli artisti sanno cosa sia in pittura la teoria dei *valori*: essi riconoscono che un qualsiasi effetto artistico à in se ben poco d'assoluto, ma è nella sua parte essenziale una questione di rapporti; ora io dico che questo criterio dei *valori* è vero altresì per quanto riguarda l'archeologia dell'arte.

V'anno oggidì molte egregie persone le quali credono di tutelare coscienziosamente gli interessi dell'arte, promuovendo la raccolta in musei caotici di sculture, frammenti e fregi provenienti dagli scavi o dai rifacimenti edilizi di una determinata regione, od anche (e questo è il peggio) in modo affatto indipendente da alcun criterio di luogo. E se dette raccolte non rappresentassero agli occhi di cotesti signori null'altro che un mezzo di carattere transitorio per raggiungere un più ragionevole fine, io non avrei più nulla a ridire, ma siccome avviene quasi sempre che i veri interessi dell'arte vadan posposti a quelli del materiale incremento dei detti istituti, che le raccolte formi scopo a se stesse, e che i raccoglitori nella loro smania poco curino sapere, se le cose che immagazzinano, sian come le spoglie che l'albero alla terra rende o non piuttosto vive fronde strappate ai rami vivi, così io mi permetto di levare l'accusa [...].

Io dico adunque che qualsiasi produzione dell'arte à col cielo, col paesaggio, colla gente del suo luogo natale delle risposdenze così profonde, di carattere talmente vitale e così permanenti anche a distanze di secoli, che è vera pazzia lo sconvolgere. Le forme che una terra produsse, ànno in quella terra e nella razza aborigena le lor radici profonde e stanno ad affermare quel particolare orientamento estetico che si chiama il genio artistico di una gente, il quale non muta solo da nazione a nazione, ma per gradi infiniti, come il linguaggio, da campanile a campanile. [...] Questo nell'ordine estetico.

Nell'ordine storico è superfluo rilevare di quale e quanta importanza siano gli elementi, che nell'esportazione degli antichi avanzi monumentali van perduti per sempre. Questi, finché tu li osservi nella lor patria e nella lor funzione, son pagine parlanti con linguaggio denso e profondo; trasportati e rinchiusi diventan sbiaditi papiri ben presto e ben spesso muti.

Nell'ordine morale infine sarebbe stolto disconoscere quanto sia senza paragone maggiore il contributo che queste antiche memorie posson recare quando sian mantenute, dirò così, a fronte del popolo che le cresce, e della generazione che le ebbe dai propri padri in retaggio. Col trasportarle e col rinchiuderle non si fa che rinunciare a tutto questo, calpestando, per un'idea scientifica assai discutibile, il diritto più sacro di una gente.

Posta in tal modo la questione, mi par logico dedurne che per ottenere dalla nostra artistica eredità il massimo rendimento, converrà armonizzare nella sua conservazione le varie esigenze che abbiám sopra accennato, e perciò porre a base il principio che *qualsiasi azione di tutela, ove non miri a mantenere o ad avvicinare un elemento artistico alla sua funzione nel triplice concetto estetico, storico e morale, fallisce lo scopo*.

Domandate ad uno dei tanti regi ispettori dei monumenti, se quando promuove il trasporto, suppongasi, di un capitello romano da una piccola città antica al capoluogo della provincia, domandate, dico, se egli à bene sperimentato, se egli à esaurito ogni mezzo per ottenere innanzi tutto che quel capitello rimanga in fronte all'edificio presso il quale fu rinvenuto in condizioni adeguate di visibilità e di tutela. – No – Quasi sempre egli lo avrà considerato come una preda, come un buon acquisto per la tale o tale altra raccolta provinciale o nazionale. E questo è il danno: e così si va compiendo un vero svaligiamento, una legale rapina ammantellata di gelose sollecitudini, delle grandi città sulle minori, e quel che è peggio di città solo amministrativamente importanti sopra altre già illustri ed or decadute. Così Alessandria spoglia Tortona e Bosco, Caserta Capua, Lecce Otranto. Ciò che un giorno compiva la forza brutale delle armi, va ora compendosi per gravitazione amministrativa. [...]

Io ò parlato di un capitello e qualcuno dirà: Un capitello... poco male; servirà meglio allo studio nell'angolo di un museo provinciale, che non sporgente sopra un mensolone nella piccola terra dove fu rinvenuto. Ed ecco ciò che io nego recisamente. Nossignore... il capitello deve esser conservato là, e tutelato nel luogo perché è là che esso avrà il suo pieno significato e la massima vigoria di accento, e là che esso darà il massimo rendimento sotto qualsiasi aspetto lo si voglia considerare. Ma sappiamo noi, trasportandolo, quali elementi veniamo a perdere, quali armonie a turbare, quali traccie a distruggere, e quali fatti a confondere, quali errori a ingenerare?

[...] Ma tant'è... una volta messa in onore una pratica convien pare ch'essa trovi i suoi seguaci ed ecco perciò proprietari, che strappan nel rifacimento e nel restauro di edifici, senza alcuna necessità tabernacoletti, fregi, colonne, capitelli, stemmi, bassorilievi, frammenti e tutti convogliano al museo archeologico, ed i Municipi a far loro mille lodi, invece di adoprarsi affinché quelle reliquie dell'antica arte del luogo rimangan quanto più possibile nella loro funzione, nelle originali condizioni di luce e di colore ed in comunicazione perenne col popolo di cui furon pensiero e vita.

Ed è così che Alessandria, città di fondazione medioevale, avida di avere nel suo museo provinciale una raccolta conveniente di antichità classiche, piomba su Tortona e le strappa il più ed il meglio delle sue memorie romane, e tanto ciecamente che si trovan poi titoli nel museo tortonese, il cui complemento si legge nell'alessandrino... E dopo ciò, ecco che vi vengon a fare ancora mille encomi al municipio di Alessandria, senza pensare che a una piccola città illustre venga tolto in tal modo quanto ne poteva formare l'orgoglio, quanto dell'antica grandezza le aveva conservato la sua terra fedele, la sua terra bagnata tante volte di sangue in venti secoli di storia... ah! se tutto ciò non è vandalismo, se tutto ciò non è barbarie, ditemi voi a quali cose io debba dare questo nome.

I musei e le raccolte archeologiche che avvicinano nello spazio ciò che fu vicino nel tempo, che facilitano i raffronti, che pongono in luce eccellente la tendenza estetica di determinate epoche, sono utili sotto l'aspetto didattico, ma ciò che esse rendono in quest'ordine mal compensa la perdita che agli interessi veri dell'arte esse cagionano in ogni altro ordine di idee e di ricerche. Nulla può consigliare di violare l'ordinamento naturale e storico ch'ebbe la produzione artistica dalle vicende di un paese e di un popolo per sostituirne un altro dipendente da concetti critici o didattici prevalenti oggi ed abbandonati domani [...].

L'arte non è un retaggio di chi la studia, ma della stirpe che l'ha prodotta ed in questo concetto io discendo sino al comune. [...] ha l'arte una sua missione secolare fra la gente che la produsse e finché essa è mantenuta fra il suo popolo, sotto al suo cielo, entro al suo paese, essa vive d'una giovinezza eterna e contribuisce colla più possente vigoria all'educazione estetica della generazione che l'ebbe dai padri in retaggio. Non nei musei rinchiusa, ma sulle piazze, sulle vie, sulle logge, alla luce del suo sole, libera, dove crebbe, fra il popolo in una promiscuità felice essa produrrà quella spontanea educazione artistica, che fa, in ogni ordine di cose, le menti più geniali nelle immagini, e le mani più fedeli nell'opere, che rafforzerà nella popolare coscienza quell'indirizzo estetico che si mostra ai nostri di così profondamente turbato.

4 ERUDIZIONE, ISTRUZIONE, FILANTROPIA E MECENATISMO: I DONATORI

Il fenomeno che a partire da metà ottocento vide numerosi collezionisti donare le proprie raccolte alle città, di origine o di appartenenza ideale, coniugava spirito imprenditivo e manifestazioni affettive. Devoluzioni e aggregazioni, sulla traccia di una rinnovata o riscoperta identità urbana, consentivano al notabilato di entrare a far parte, in prima persona, della memoria della città e della costruzione del suo futuro. Le ricchezze e le strategie con cui le forze civiche affrontavano la sfida di un capitolo nuovo, nell'alveo della sospirata (ma talvolta scomoda) unità nazionale, trovavano così nei primi decenni di vita dei musei locali lo specchio più veritiero.

L'afflusso di collezioni private ai civici non manifesta in Piemonte comportamenti univoci e la sua capacità di orientare lo sviluppo delle istituzioni è decisamente variabile, conferendo al museo una sua tipica permeabilità. Come in altri casi italiani, per esempio Modena¹, le donazioni private talvolta giunsero a correggere l'iniziale mira assunta dall'istituzione, fino a prenderne il sopravvento. Il peso di alcune donazioni, o forse meglio di alcuni donatori, fu talvolta determinante nell'orientare la missione del museo e il suo assetto patrimoniale, potenziando alcune tipologie di oggetti oppure assecondando o favorendo determinati orientamenti della critica o del gusto.

A Torino il fenomeno assunse una fisionomia particolare, soprattutto nel caso di alcuni tra i primi direttori dei musei civici, che oltre a essere personaggi influenti all'interno della vita e dell'amministrazione della città erano collezionisti di fama internazionale. Emanuele Tapparelli d'Azeglio, per esempio, con le proprie donazioni consegnò all'istituzione - che era nata come raccolta delle memorie della città - la fisionomia di museo di arti decorative, mantenuta fino ai primi decenni del Novecento. Assimilabile a questo il caso del Museo del Bargello, che si precisò maggiormente come Museo d'arte industriale dopo l'acquisizione dei 3.300 pezzi dal Medioevo al Rinascimento donati da Jean-Baptiste e Louis Carrand nel 1889.

L'eventualità che l'ingresso di una raccolta omogenea e caratterizzata imprimesse una diversa inclinazione agli obiettivi dell'istituzione conferiva al museo civico una sua speciale flessibilità, che gli consentiva di assimilare aggiornamenti e nuovi impulsi². Un esempio calzante fu rappresentato, come vedremo, dall'impatto avuto dalla donazione di Leone Fontana sul Civico di Torino, motivo perché si esprimesse una delle "molte anime" dell'istituzione, secondo una felice

¹ Un caso noto è quello di Modena, dove intorno al 1880, rivelatasi improduttiva la scelta di una collezione industriale e svigorito il ruolo del museo, la svolta decisiva provenne proprio dalle grandi donazioni private: A. Buzzoni, M. Ferretti, *Musei*, op. cit., 1979, p. 127.

² Appropriata un'osservazione di Giovanni Romano, anche se relativa ad episodi più recenti di acquisizioni per il Museo Civico di Torino: "A ben riflettere l'istituzione museale, per costituzione, digerisce meglio l'imprevedibilità del passato, vale a dire qualunque nuova aggiunta di patrimonio storico, che non l'estrosa sperimentazione di allestimenti d'attualità e di valenza solo formale (proprio in un momento di crisi concettuale del museo)", in G. Romano, *Acquisti e doni per un museo, 1970-1995*, in S. Pettenati e G. Romano (a cura di), *Il tesoro...* 1996, p. 8.

definizione di Enrico Castelnuovo, che ha ripercorso le vocazioni conquistate e perdute dal museo tra la data di apertura (1863) e i primi decenni del novecento³.

Specialmente in una prima fase, la selettività rispetto alle donazioni fu questione difficile da affrontare, per non deludere le aspettative dei donatori ma più spesso per garantire comunque al museo l'ingresso di opere e oggetti che, a fronte di dotazioni minime o sporadiche per gli acquisti, mantenessero viva la presenza dell'istituto. A Torino, dove l'investimento pubblico non solo non venne meno, ma fu potenziato da lasciti importanti che garantivano ogni anno una buona disponibilità economica, il tema degli indirizzi del museo, delle priorità di acquisizione e della possibilità di procedere a permuta o cessioni per ristabilire la rotta degli orientamenti furono regolarmente dibattuti. In località più piccole, con situazioni proporzionalmente meno attrezzate, le posizioni in merito alle opportunità di acquisto o di accoglienza delle donazioni non facevano parte di un discorso organico, ma derivavano piuttosto dalle circostanze del momento.

Un aspetto che incise sulla crescita e sull'entità delle collezioni in formazione fu rappresentato, com'è ovvio, dalle inclinazioni collezionistiche dei cittadini benemeriti, spesso allineate non solo su criteri di gusto e cultura, ma anche sull'adeguamento o la simulazione nei confronti delle più celebri istituzioni esistenti (un caso esemplare è rappresentato dalla diffusione sul territorio delle raccolte di oggetti e reperti egizi⁴).

Sul ruolo del collezionismo borghese nella nascita e nello sviluppo dei musei civici molti capitoli sono ancora da scrivere e lo sviluppo di questo indirizzo di studi potrebbe far luce su aspetti fondanti e costitutivi ancora poco indagati⁵. Chi sono coloro che individuano nel Municipio il destinatario delle proprie donazioni e da quali ambizioni sono mossi? Si delinea una schiera di professionisti (notai, avvocati, medici) generalmente ben radicati nella vita amministrativa comunale, dove hanno ricoperto ruoli di guida e di responsabilità diretta (sindaci, assessori) o dove si sono impegnati con opere e mezzi per insediare in città strutture e attrezzature considerate indispensabili per l'educazione, l'assistenza e lo sviluppo economico. Un mecenatismo filantropico che, in bilico tra iniziativa privata e canali istituzionali, annovera figure come il biellese Federico Rosazza Pistolet (1813-1899), che seppe dare alla sua città di origine un'impronta radicale, frutto di una visione insieme culturale, economica e politica, paragonabile a quanto Adriano Olivetti, in tempi e scale differenti, fece a Ivrea nel secondo dopoguerra. Amico stretto di diversi artisti (come Giuseppe Maffei, ideatore delle opere promosse sul territorio, e Rodolfo Morgari, che orientò e favorì i suoi acquisti), fu fecondo committente e noto collezionista di arte antica e contemporanea. Nel biellese la presenza di una figura di alto impegno istituzionale quale quella di Quintino Sella, a cui si deve nel 1864 la prima proposta di costituire un «patrio museo», fu di sicuro incitamento per il ricco panorama collezionistico, fatto di figure come il farmacista e consigliere comunale Giuseppe

³ E. Castelnuovo, *Le molte anime del Museo*, in S. Pettenati e G. Romano (a cura di), *Il tesoro...*, op. cit., 1996, pp.45-47.

⁴ S. Einaudi (a cura di), *Egitto nascosto: collezioni e collezionisti dai musei piemontesi*, catalogo della mostra di San Secondo di Pinerolo, Cinisello Balsamo 2009.

⁵ Sul rapporto tra collezionismo e musei locali si è tenuto a Ferrara, nel mese di novembre del 2006, il convegno dal titolo: *// collezionismo locale: adesioni e rifiuti*, sui temi piemontesi vi era intervenuta Cinzia Lacchia, con un contributo dedicato a *// panorama del collezionismo a Vercelli nella seconda metà del XIX secolo e le vicende di musealizzazione*.

Masserano (1825-1896) e la famiglia Lamarmora⁶. Federico Rosazza, originario dell'omonima frazione in Valle d'Andorno, fu però protagonista di un progetto assolutamente personale, che dalle infrastrutture agli istituti di assistenza, dai monumenti all'edilizia, improntò integralmente l'identità e lo sviluppo di Rosazza, che grazie al suo impegno trentennale sarebbe stata elevata nel 1906 al rango di comune⁷.

La militanza politica, ancora nelle file dell'esercito napoleonico o nei decenni a seguire intorno alla gloriosa epopea risorgimentale, è un fattore raramente estraneo ai donatori di più alta generazione, spesso investiti di responsabilità per il governo nazionale. Un esempio su cui avremo modo di tornare è quello dell'eporediese Pier Alessandro Garda: cresciuto a Parigi, combattente per Napoleone, al rientro in Italia fu condannato per la partecipazione ai moti del 1821; fuggito all'estero insieme ad altri noti fuoriusciti italiani, combatté a fianco dei costituzionalisti spagnoli e in Perù con Simon Bolivar. Gli fu possibile rientrare in Italia solo dopo il 1848, e in un contesto ormai decisamente meno ostile fu eletto più volte deputato al parlamento italiano. La sua donazione al Comune di Ivrea nel 1874 determinò l'iniziativa per un museo pubblico da parte dell'amministrazione municipale.

Un donatore che non solo avviò la nascita del museo, ma ne rese necessaria la sopravvivenza, fu Antonio Viecha ad Alessandria: il suo gesto ebbe una spinta propulsiva che richiamò ai doveri della conservazione quello stesso corpo civico che in altre circostanze (per esempio in occasione delle soppressioni del 1866) avrebbe mostrato indolenza o quantomeno poco spirito di intraprendenza. Il caso della Pinacoteca Viecha è stato quindi scelto come episodio per un approfondimento più analitico, nel tentativo di inquadrare nell'insieme le scelte dei donatori, in termini di adesione a un indirizzo consolidato ma anche di apertura a nuove strategie di incremento del patrimonio museale.

A Ivrea così come ad Alessandria, ma il discorso può essere generalizzato, il passaggio dalla conservazione alla tutela non fu immediato e soprattutto fu raramente l'esito di una politica culturale pubblica, quanto piuttosto il risultato faticosamente raggiunto dall'impegno di alcuni tenaci cittadini, solitari o in associazione. La presenza di istituti d'arte o scuole professionali rappresentò un valido supporto, soprattutto in una realtà come quella di Vercelli dove fu possibile coniugare una delle più interessanti imprese collezionistiche piemontesi, condotta da un privato ma con una finalità pubblica (parliamo di Camillo Leone), a un sistema collaudato di conoscenza e tutela sul territorio, coltivato da decenni all'interno dell'Istituto di Belle Arti.

Tra le fila dei mecenati e dei sostenitori che accompagnarono lo sviluppo dei musei civici occorre ricordare la presenza degli artisti: il loro ruolo fu fondamentale nell'ottica della promozione dell'arte contemporanea, cui provvidero non senza donazioni che ne sancissero il personale

⁶ R. Gaito, *Collezionismo a Biella nell'Ottocento*, in V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. L'Ottocento*, Candelò 2006, pp. 117-124; S. Cavicchioli, *Famiglia, memoria, mito...*, op. cit., 2004.

⁷ G. Valz Blin, *Rosazza: l'elevazione di un comune all'insegna dell'eclettismo*, in V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella...*, op. cit., 2006, pp. 125-128.

contributo⁸, ma anche per una concezione e gestione del museo che, prima del passaggio agli storici dell'arte, denunciava un'impronta prevalentemente educativa e didattica.

Grazie ai "cittadini benemeriti" per tutto il corso dell'ottocento piccoli e grandi comuni piemontesi ebbero la loro vetrina delle virtù civiche e poterono animarla, custodirla e garantirne la sopravvivenza. L'impegno delle istituzioni fu decisamente disomogeneo, e forse solo Torino si caratterizzò per una certa linearità e costanza. Con il nuovo secolo si assestava l'insieme di funzioni e competenze che man mano formalizzava l'organizzazione dei musei in generale, e per le nuove generazioni il lascito di quella folta schiera di patriottici cultori di memorie locali era un'eredità difficile da tenere in vita. Mentre nei centri più grandi fu possibile correggere il timone e riaggregare le forze intorno a nuove missioni, in molte periferie le vetrine e gli scaffali cominciarono a riempirsi di polvere e le raccolte a scomporsi in maniera disordinata tra angoli e magazzini.

Siamo d'accordo che il poter conservare accanto al loro luogo d'origine tutte quelle cose che necessità fa distaccare dal luogo nativo, è ottima teoria. E quindi son da incoraggiare e sostenere le iniziative che da un po' in qua tendono alla costituzione di piccoli musei basilicali, parrocchiali, paesani, ecc. Ma non ci si deve neppur accontentare della teoria e si dovrebbe poi guardare se le cose, così raccolte, davvero si conservano⁹.

Così si pronunciava Raffaello Giolli nel 1918 a proposito del Museo di Rimella, una piccola località montana che era stata sede di una delle più precoci iniziative di donazione finalizzata alla creazione di un museo locale. Qui già negli anni '30 dell'ottocento Giovanni Battista Filippa, possidente locale e combattente per l'esercito sabaudo nelle campagne di Spagna del 1808-1811, aveva donato al municipio una raccolta di oggetti di storia naturale, libri e un medagliere, con l'intento di togliere dall'isolamento la vita della comunità mettendo in condivisione quanto da lui recuperato nel corso delle sue imprese e dei suoi viaggi. A quasi un secolo di distanza però le condizioni in cui versava il museo risultavano inaccettabili: non c'erano direttori né custodi, mancava ogni tipo di vigilanza e di cura delle collezioni, le soprintendenze erano troppo indaffarate per prendersene cura e il momento di depressione economica della località non faceva che accrescere le prospettive di rovina. «Ha diritto di conservare le cose d'arte soltanto chi le sa conservare», dichiarava Giolli: meglio quindi recuperare i pezzi più significativi e consegnarli a qualche museo più grande e più in forze. A questo va aggiunto però che questi patrimoni compositi e un po' ingenui non incuriosivano più i visitatori e in gran parte non conservavano più il legame affettivo che li teneva vicini alla loro comunità. All'incirca quarant'anni prima c'era ancora di che stupirsi:

Per esempio: qui troverai lapilli di Pompei e zolfo estratto dal cratere del Vesuvio, là partigiane da medioevo; qui monete e medaglie antiche, là l'osso frontale di un chiarissimo

⁸ Oltre alle figure che saranno approfondite di seguito, da ricordare anche quanto fece il Comune di Asti, che nella nuova sistemazione del Museo Civico del 1904 in Palazzo Alfieri, dedicò una delle quattro sale all'artista cittadino Michelangelo Pittatore, che nel 1902 aveva donato tele e disegni.

⁹ R. Giolli, *Un museo che può finire: quello di Rimella*, in «Pagine d'Arte», A. VI, n. 11, 1918, pp. 123-124.

pittore, e calcoli (non sublimi); qui il cappello squarciato di un povero pastore colpito pochi anni addietro miseramente dal fulmine, là una vecchia pergamena¹⁰.

Ora i tempi erano irrimediabilmente cambiati. Nei decenni a seguire gli stessi donatori si mostrarono sempre più interessati a garantire l'integrità delle proprie collezioni e a richiedere uno stretto controllo sulla sede di destinazione: un esempio fu quello dell'orefice, impresario teatrale e banchiere Alfredo Giannoni (1862-1944), che pur avendo avviato le proprie elargizioni al Museo Civico di Novara fin dall'apertura del 1910 nei locali del Palazzo del Mercato, cederà la propria cospicua pinacoteca solo a partire dal 1930, vincolando il dono all'allestimento nel Palazzo del Broletto appena restaurato¹¹.

4.1 L'«avere io sempre cercato, in tutti i modi, di essere utile al mio paese»¹²: il museo del collezionista Camillo Leone

Museo prezioso, perché costituito con sapiente indirizzo, con modernità di criteri, che lo rendono differente da tante altre raccolte private che rappresentano un intendimento limitato, modesto, quasi rivelazione del gusto particolare e determinato del collezionista. L'oggetto d'arte non figura nel Museo di Camillo Leone che come una delle tante manifestazioni della vita, del sentimento, del costume d'altri tempi, mentre in quella innumerevole raccolta da lui pazientemente disposta ed ordinata, ogni ramo dell'arte ha la sua rappresentanza, associata alla produzione temporanea delle industrie e dei mestieri che serve a documentare lo svolgimento progressivo della vita passata. Gli oggetti di curiosità, le rarità più singolari, l'espressione più variata del sentimento decorativo, gli elementi più disparati che servono a tramandare il ricordo dell'arredamento delle antiche case, servono a dare al Museo un carattere spiccato, quasi unico, prezioso come fonte di esempi, come oggetto d'indagini e di studio¹³.

Le parole di Guido Carocci esprimono ciò che distinse le raccolte del notaio vercellese Camillo Leone (Vercelli 1830-1907), ovvero l'essere frutto di un progetto museale assimilabile più a una istituzione civica che non alla raccolta di un privato amatore d'arte o di antichità. Un progetto che mirava a restituire per oggetti, individuati e selezionati attraverso lo studio e la verifica documentale, l'immagine storica della città. Una consapevolezza chiara che, a discapito dell'avar

¹⁰ O. Spanna, *Rimella (Valsesia) e il Monte Capiò*, in «L'alpinista», A. I, 1875, pp. 77-78, riportato da G. Kannès, *Rimella Museo «Giovanni Battista Filippa»*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès, *Musei delle Alpi...*, op. cit., 1992, p. 127.

¹¹ Per un profilo della collezione e delle sue vicende si rinvia ai saggi che ne accompagnano il catalogo generale, con la relativa bibliografia: *La Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni. Catalogo generale. Pittura e Scultura*, Novara 1993; *La Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni. Catalogo generale. Grafica*, Novara 1993.

¹² La citazione è riportata da A. Rosso, *Il Museo del notaio Camillo Leone*, op. cit., 2007, p. 76 (dall'inventario delle pergamene compilato da Camillo Leone).

¹³ G. Carocci, *Camillo Leone*, in «Arte e Storia», A. XXVI, 1907, n. 3-4, p. 27.

riconoscimento in patria, condusse Leone a individuare precocemente la destinazione pubblica delle proprie collezioni¹⁴. Le raccolte di pittura, arte minore, numismatica, armi, libri e antiquaria, insieme alla residenza del notaio (Palazzo Langosco, ove gli oggetti erano conservati ed esposti) e a consistenti rendite immobiliari furono consegnate per lascito testamentario all'Istituto di Belle Arti nel 1907.

4.1.1 *L'amicizia di Vittorio Avondo: alle origini di un collezionista*

I diari di Camillo Leone registrano la progressiva formazione del museo, con resoconti di acquisti e perizie, l'annotazione di incontri, visite, ambiti di studio e battaglie condotte spesso quasi in solitaria per la salvaguardia dei monumenti vercellesi¹⁵. La sua attività collezionistica assunse un peso consistente a partire dalla metà degli anni settanta, quando in seguito ai numerosi lutti familiari poté disporre di una cospicua eredità. All'insofferenza dei concittadini nei confronti di questo burbero difensore delle patrie memorie faceva da contrappeso una rete diffusa e autorevole su tutto il territorio nazionale di corrispondenti colti e influenti, miniera per gli studi e gli acquisti ma anche cassa di risonanza per sollecitare l'intervento del ministero a favore della tutela sul territorio.

Le origini dell'attività collezionistica di Leone si devono al rapporto di lunga amicizia con il torinese Vittorio Avondo: artista e conoscitore di caratura internazionale, figura di riferimento per il recupero del medioevo piemontese e protagonista nella creazione del Museo Civico di Torino, di cui sarà direttore per un lungo e decisivo ventennio (dal 1890 al 1910), Avondo entrò in contatto con Leone nei primi anni sessanta, quando il vercellese, compiuti i primi studi presso il collegio dei padri somaschi a Casale Monferrato, si era trasferito a Torino per completare la formazione giuridica. In questo intenso e duraturo rapporto Leone trovò il primo interlocutore per i propri interessi collezionistici, orientati inizialmente alla raccolta di ceramiche e oggetti medievali¹⁶. Nel tempo Avondo rimase uno degli intermediari più fidati per gli acquisti e uno dei consiglieri più ascoltati. Le pagine del diario annotavano con orgoglio le sue numerose visite, come per esempio nel settembre del 1877, quando gli procurò alcune preziose figuline romane provenienti dal sito archeologico di Industria, o ancora nella lunga sosta del 23 luglio 1889, quando i due amici visitarono insieme diverse collezioni vercellesi.

Avondo si mostrava osservatore colto e curioso, e soprattutto attento al tema della conservazione pubblica: nelle sale dell'Arcivescovado, notata la berlina di gala settecentesca

¹⁴ La biografia di Camillo Leone fu segnata da vicende affettive e familiari desolanti, rimarcate dai diversi contributi sulla sua figura, sulla sua attività collezionistica e sul suo ruolo attivo della difesa del patrimonio storico e artistico vercellese: F. Arborio Mella, *Camillo Leone. Note biografiche*, in *Museo Camillo Leone - Vercelli. Illustrazioni e cataloghi*, Vercelli 1910, pp. 5-26; G. Sommo, *Camillo Leone*, in *Idem, Vercelli e la memoria...*, op. cit., 1982, pp. 81-110; A. Cambitoglou, M. Harari, *The Italiote red-figured vases in the Museo Camillo Leone at Vercelli*, Roma 1997; A. Rosso, *Il Museo del notaio Camillo Leone*, op. cit., 2007; M. Gallo, *Camillo Leone: lettere dal Collegio*, in G. Baldissoni (a cura di), *Camillo Leone...*, op. cit., 2007, pp. 507-528.

¹⁵ G. Baldissoni (a cura di), *Camillo Leone...*, op. cit., 2007.

¹⁶ G. Sommo, *Ceramiche medievali e post-medievali nelle raccolte del Museo Leone di Vercelli*, in «Archeologia Uomo Territorio», n. 5, 1986, pp. 53-77.

dell'arcivescovo Carlo Filippa di Martiniana, ne suggerì l'acquisizione da parte del Municipio¹⁷, mentre al museo lapidario «molto deplorò e con ragione del modo non troppo regolare in cui sono piazzati certi monumenti e, più di tutto, del come sono mantenuti, suggerendo che sarebbe bene, anzi necessario, che si leggessero le indicazioni indispensabili della provenienza di vari bassorilievi molto antichi ivi esistenti e per conseguenza molto interessanti sia per la storia, che per l'archeologia»¹⁸. La documentazione del contesto di provenienza e dell'aspetto originale dei manufatti era tema caro ad Avondo, che di lì a poco nel riallestire il Museo Civico di Torino avrebbe infatti collocato nelle sale di via Gaudenzio Ferrari un adeguato supporto didascalico (gli stalli del coro dell'Abbazia di Staffarda erano accompagnati da un disegno di sua mano¹⁹).

Nelle sale dell'Istituto di Belle Arti i due collezionisti si soffermavano su

[...] un dipinto su legno molto bene conservato e da soli pochi giorni acquistato per mio suggerimento [...]. Dopo averlo lungamente esaminato, dissemi l'Avondo che detto dipinto appartiene indubbiamente alla Scuola di Leonardo da Vinci, vale a dire la scuola Lombarda, ma che ravvisa in detto dipinto un fare molto secco, secco, per cui non può essere che di uno degli allievi di Leonardo, non però dei suoi migliori allievi, perocché il fare di Leonardo è molto delicato, morbido e molto quasi aereo, mentre, in questo dipinto, si scorge una certa durezza di movenze²⁰.

Leone annotava con cura le osservazioni dell'amico conoscitore, indicazioni che per lui costituivano una sorta di viatico nella comprensione delle opere. Nel suo disegno museale i dipinti, raccolti direttamente o suggerendone l'acquisto per la Pinacoteca patria dell'Istituto, rivestivano prima di tutto un valore di testimonianza storica, nell'ottica di ricomporre e documentare «la storia pittorica del nostro paese», come ebbe a scrivere nel 1893 in occasione dell'acquisto dello stendardo dipinto proveniente dalla raccolta di Don Altariva²¹. Rispetto ad altri tipi di manufatto, come per esempio le monete o i codici manoscritti, nelle arti figurative Leone non sembra rivelare spiccate doti di conoscitore, ma piuttosto affidarsi alla verità delle fonti vagliate criticamente. Nel caso dello stendardo, per esempio, si era procurato la copia di un «documento irrefutabile» tolto dall'archivio della Confraternita dello Spirito Santo in cui si diceva che l'autore fosse Lanino: pur non convinto dell'autenticità del documento, si dichiarava felice di possederlo, «siccome il mio mestiere è proprio quello di conservatore delle cose antiche, specie quelle riguardanti in qualche modo il mio paese»²².

Con questo spirito Leone dovette interessarsi a quello che costituì il più importante nucleo

¹⁷ La carrozza si trova ora esposta nell'atrio di Palazzo Langosco.

¹⁸ C. Leone, *Memorie 1876-1901*, in G. Baldissoni (a cura di), *Camillo Leone. Una vita da museo...*, op. cit., 2007, p. 285.

¹⁹ F. Ferro, *La direzione di Vittorio Avondo*, in S. Abram (a cura di), *I direttori del museo civico di Torino fino al 1930*, in corso di stampa.

²⁰ Si tratta della tavola raffigurante *La Madonna delle Rocce*, replica del dipinto leonardesco acquistata dall'Istituto nel 1889 e ora conservata presso il Museo Borgogna (V. Viale, *Civico Museo Francesco Borgogna. I dipinti*, Vercelli 1969, cat. 107, con indicazione errata dell'anno di acquisto al 1899).

²¹ C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, p. 383 (1 dicembre 1893).

²² *Ibidem*, p. 385 (7 dicembre 1893).

di antichi dipinti da lui acquistato, ossia il gruppo di opere che l'Opera pia San Luigi aveva ereditato dal canonico Igino Martorelli, con importanti tavole del XV e XVI secolo prevalentemente di scuola piemontese²³. Nel 1899, «onde avere una memoria della raccolta Gattinara», chiese all'amico Ferdinando Rossaro di effettuare per lui alcuni acquisti all'asta milanese della galleria del marchese Mercurino²⁴. Un'asta cui partecipò l'altro grande protagonista del collezionismo vercellese, l'avvocato Antonio Borgogna, che con le ben maggiori disponibilità economiche poté aggiudicarsi opere di Gaudenzio Ferrari, una grande tavola di Battista Giovenone e la *Madonna in trono* di Boniforte Oldoni, firmata e datata 1548²⁵.

La possibilità di acquistare quest'ultimo dipinto aveva suscitato l'interesse anche di Alessandro Baudi di Vesme, direttore della Regia Pinacoteca di Torino, che nei primi giorni di maggio si era recato a Vercelli e, ospite di Camillo Leone, aveva indagato sulle intenzioni del Borgogna²⁶. Non è l'unico caso in cui Leone registra le visite del Vesme, che per esempio soggiornò da lui per diversi giorni nel luglio del 1900, «per fare certi suoi studi nell'archivio del nostro Municipio, onde poter scrivere una storia più dettagliata e vera sugli antichi pittori Vercellesi e così correggere varie inesattezze stampate dal P. Barnabita G. Colombo, nelle sue memorie sui Pittori Vercellesi»²⁷.

Le scelte di Leone, orientate a testimoniare gli episodi più significativi della storia culturale della città, erano compiute sempre con scrupolo, grazie al costante aggiornamento negli studi e al dialogo costantemente intrattenuto con artisti ed esperti. Questo rendeva Leone tutt'altro che impreparato di fronte alla valutazione dei dipinti, su cui prestava particolare attenzione anche sul fronte dello stato di conservazione²⁸. Nel caso dell'acquisto della tavola leonardesca da parte dell'Istituto, per esempio, fu lo stesso Leone a sollecitare nei colleghi del consiglio di direzione l'importanza dell'acquisizione, funzionale al progetto di pinacoteca patria e rafforzata tra l'altro anche dal fatto che l'opera si era ben conservata:

I Congregati, intese le informazioni del Riferente [il Direttore, Alberto Arborio Mella] e del Consigliere Leone sul pregio di tale dipinto, che si ritiene della scuola di Leonardo da Vinci, e sullo stato suo di perfetta conservazione, come pure sul probabile prezzo che ne verrebbe accettato, e ritenuta la convenienza di trattare per l'acquisto di tale oggetto d'arte per arricchire la piccola raccolta iniziata dall'Istituto di dipinti dell'antica Scuola Vercellese,

²³ Cfr. V. Viale, *Civico Museo Francesco Borgogna...*, op. cit., 1969, cat. n. 18 e tav. 11, n. 20 bis, n. 31 e tav. 37, n. 46 bis, n. 47 e tav. 51, n. 91 tav. 96; P. Astrua, G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino*, catalogo della mostra (Vercelli, aprile-luglio 1985), Milano 1985, scheda n. 34 di Anna Rosso.

²⁴ «Mi acquistò diffatti due piccoli quadretti di scuola Olandese del pittore Jean Fest», e terminato l'incanto Leone si procurò ancora «un bel dipinto su legno di scuola Lombarda di Bernardino Luini»: C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, p. 467.

²⁵ V. Viale, *Civico Museo Francesco Borgogna...*, op. cit., 1969, cat. n. 53 e tav. 58, n. 56 e tav. 60, n. 58 e tav. 62, n. 59 e tav. 63.

²⁶ C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, p. 466.

²⁷ *Ibidem*, p. 479; cfr. § 2.2.2.

²⁸ Il tenore delle valutazioni compiute sui dipinti acquistati è per esempio quello registrato sui diari nel 1889, quando Leone acquistò da un parrucchiere un dipinto creduto del Moncalvo, «molto bello e ben conservato e munito di una bellissima cornice antica, artisticamente lavorata»: C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, p. 465 (30 aprile 1899).

rampollo non degenerare della nobilissima scuola pittorica Lombarda, incaricano il Segretario di avviare in proposito trattative col signor Bigo in base al prezzo approssimativo Lire mille, con mandato di fiducia anche per qualche ulteriore aumento, quando ciò si rendesse necessario per evitare imminente pericolo che il quadro trovasse altro acquirente fuori di questa città²⁹.

Anche per le scelte relative al restauro dei dipinti e alla disposizione delle raccolte Avondo costituiva un punto di riferimento. Nella stessa visita del 1889 Leone riferiva infatti che l'«antichissimo quadro su legno, che esso crede dipinto dal Macrino d'Alba, in riparazione a Torino, riusciva molto bello e benissimo riparato, con un metodo da esso lui suggerito e stato adottato»³⁰. Nel settembre del 1891, di rientro dalla Svizzera dove si era recato per incontrare alcuni antiquari, Avondo aveva fatto sosta a Vercelli e aveva raccontato all'amico quanto fatto in quegli ultimi mesi per la sistemazione del museo torinese³¹; Leone gli mostrava i lavori compiuti nel cortile di casa, «tappezzato con stemmi, iscrizioni, colonne, bifore e altri disegni più o meno originali», e ne riceveva graditissimi elogi: «esaminate le poche cose che io avevo fatto piazzare sotto il mio atrio di casa, dissemi che, senza che io fossi architetto, pittore o che so io, avevo però col fatto dimostrato che, nel mio cervello, eravi dell'artistico»³².

Le amicizie torinesi annoveravano altri importanti esponenti del mondo culturale sabauda, come Vincenzo Promis, direttore della Biblioteca e del Medagliere regi, e il maggiore Angelo Angelucci, direttore del Museo di Artiglieria³³: mentre del primo Leone dovette sicuramente cogliere l'idea di museo quale strumento di tutela dell'arte e di salvaguardia della memoria storica³⁴, l'interesse per le armi era per Leone passione di lunga data, coltivata fin dai primi anni '60 con l'Avondo, «allora tutto intento a risuscitare con Giacosa la vita medioevale dei castelli della Valle d'Aosta» e che nel 1861 gli diede «incarico di procurargli certe antiche alabarde, che poi gli regalò

²⁹ IBAV, Verbalì delle adunanze, m. 99, 8 luglio 1889, § 5 "Acquisto di dipinto antico".

³⁰ C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, p. 294. In altra occasione Leone ebbe anche a lamentarsi dei restauri effettuati tramite Avondo, come nel caso delle due tavole quattrocentesche raffiguranti San Paolo e un Santo Vescovo, acquistate dallo stesso pittore che li fece restaurare «dal solito impiatricciatore»: V. Viale, *Civico Museo Francesco Borgogna...*, op. cit., 1969, p. 25 (cat. n. 17 e tav. 10).

³¹ Riferiva Leone che Avondo «in questi ultimi mesi aveva molto lavorato attorno al Museo Civico di Torino, al quale aveva dato un altro indirizzo, per cui aveva fatto un inventario di cui mancava»: *ibidem*, p. 339.

³² *Ibidem*.

³³ Il maggiore Angelo Angelucci (1816-1891) fu anche autore del catalogo illustrato dell'Armeria Reale (A. Angelucci, *Catalogo della Armeria Reale*, Torino 1890); P. Manchinu, *L'Armeria Reale da Umberto I a Vittorio Emanuele III*, in P. Venturoli (a cura di), *L'Armeria Reale nella Galleria Beaumont*, Torino 2008, pp. 235-240; F. Maria Gambari, "La terra dell'armi". Angelo Angelucci e la collezione d'armi antiche in Piemonte, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligate fragmenta...*, op. cit., 2009, pp. 229-240. Utile ricordare la sua amicizia con Carlo Boni, di cui fu corrispondente per la creazione del Museo Industriale di Modena: R. Franchini, *Museo e industria*, in E. Pagella (a cura di), *Le raccolte d'arte del Museo Civico di Modena*, Franco Cosimo Panini Editore, Modena 1992, pp. 77-92.

³⁴ M. di Macco, *Avondo e la cultura della sua generazione: il tempo della rivalutazione dell'arte antica in Piemonte*, in R. Maggio Serra, B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo (1836-1910) dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, atti del convegno (Torino 1995), in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», Nuova Serie, vol. IV, Torino 1997, pp. 49-60.

con altre, arricchendo così il primo suo nucleo di oggetti antichi»³⁵. L'interesse per le armi si mantenne nei decenni, fino ancora allo scadere del secolo, quando Leone acquistò a Torino, ancora con il tramite di Avondo, una partita di armi antiche all'incanto della Casa ducale della Cisterna³⁶. Nel gennaio del 1901 la sala destinata alla raccolta delle armi antiche, danneggiata dalle nevicate degli ultimi anni, fu oggetto di una risistemazione complessiva, con la decorazione della volta affidata al pittore Bosso di Vercelli³⁷.

4.1.2 *L'interesse per la storia vercellese, dalla passione alla tutela*

Camillo Leone non ebbe modo di seguire in prima persona le perlustrazioni archeologiche di padre Bruzza; l'interesse per l'antiquaria maturò in anni successivi, grazie all'amicizia con lo storico e numismatico vercellese Sereno Caccianotti, presentatogli dall'Angelucci e che come è stato ricordato consentì la pubblicazione delle *Iscrizioni vercellesi*. Caccianotti, possessore di una raccolta numismatica che aveva però donato alla città di Genova, nel 1877 accompagnò il padre barnabita a visitare le collezioni di Palazzo Langosco. Da quel momento Bruzza trasmise a Leone il forte interesse per l'archeologia, orientandone gli acquisti verso oggetti di antichità romani e sollecitando in lui il recupero dei reperti man mano scoperti nel corso di scavi sul territorio così come quelli ancora sparsi in piccole raccolte locali³⁸. In seguito fu Ariodante Fabretti a guidare le ricerche archeologiche di Leone: la loro conoscenza, avvenuta nel 1877 grazie a Edoardo e Federico Mella, ebbe modo di consolidarsi anche per il comune impegno presso la Società di Archeologia e Belle Arti di Torino, di cui Leone fu socio corrispondente dal 1890 e vice presidente per ben tre mandati. Qui non solo poté pubblicare i suoi contributi su ritrovamenti o acquisti di antichità³⁹, ma poté soprattutto partecipare al dibattito più aggiornato sui temi della tutela e condividere quelle istanze di conservazione delle patrie memorie che furono di sicuro indirizzo per la sua attività collezionistica.

Tra i visitatori delle sue collezioni, e successivamente amico e corrispondente fidato, occorre ricordare ancora Ermanno Ferrero, professore universitario e membro della Società di Storia Patria. La sua prima visita risale al maggio del 1889, quando si soffermò a lungo sulle raccolte di Leone⁴⁰, in particolare sulle tavole acquistate dall'Opera Pia di San Luigi, collocate nella sala di ricevimento, sulla collezione di vetri greci e romani e sui bronzi di Borgo Vercelli. Nel grande salone i due studiosi passarono in rassegna la raccolta di piombi e bolle papali e il medagliere; scesi al piano terreno, sotto l'atrio, per visitare le lapidi, proseguirono nella visita delle sale. Nella

³⁵ F. Arborio Mella, *Camillo Leone...*, op. cit., 1910, pp. 13-14.

³⁶ C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, p. 48 (30 giugno 1899).

³⁷ *Ibidem*, p. 486 (31 gennaio 1901).

³⁸ L'intensa corrispondenza tra Leone e Bruzza è parzialmente riportata in G. Sommo, *Vercelli e la memoria...*, op. cit., 1982. Sulla collezione archeologica di Leone cfr. A. M. Rosso, *La collezione archeologica del notaio Camillo Leone di Vercelli*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligate fragmenta...*, op. cit., 2009, pp. 273-280.

³⁹ E. C. Ostellino e P. Bossi, *Indici di 116 anni...*, op. cit., 1992, p. 118.

⁴⁰ C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, p. 276 (5 maggio 1889).

prima erano conservate le armi in pietra, bronzo e ferro, altre raccolte in bronzo, vetri romani di scavo, reperti dal sepolcreto di Galliate e figuline vercellesi; nella seconda vasi italo greci (molto apprezzati da Ferrero), la raccolta dell'Ospedale Maggiore⁴¹, armi, oggetti preziosi, pizzi, ceramiche di varie fabbriche italiane ed estere, raccolte di vetri antichi e di Murano, porcellane di Vinovo; le ultime tre sale ospitavano antifonari, pergamene miniate, edizioni antiche dei tipografi vercellesi e gli immancabili libri.

Ferrero tornava spesso dall'amico vercellese, in particolare per lo studio dei pezzi romani in vista del supplemento alle iscrizioni di padre Bruzza. Nell'aprile del 1891 propose a Leone l'acquisto di oggetti antichi appartenuti al barone Gamba, direttore della Regia Pinacoteca, inviandogli alcune tavole fotografiche della raccolta con un elenco di quanto la baronessa avrebbe voluto cedere: si trattava di «varj servizi di porcellana di *Vieux satin* di Vienna, qualcheduna di Vineuve, terraglie di Urbino, Savona, piatti della China, armi, ecc. ecc. Insomma, una raccoltina di molti, svariati e numerosissimi pezzi antichi» a cui Leone dovette a malincuore rinunciare per i costi troppo elevati⁴².

L'impegno di Leone per la tutela dei monumenti vercellesi trovò alleati non solo in Piemonte. Una delle figure che contribuì a porre le vicende locali sotto i riflettori di un osservatorio nazionale fu quella di Guido Carocci: le pagine del suo giornale «Arte e storia» registrarono alcuni degli episodi più significativi legati al recupero del patrimonio storico artistico della regione. Le informazioni e i contributi raccolti erano frutto di solidi rapporti epistolari e di amicizia che Carocci intrattenne con i principali attori della conservazione presenti sul territorio. A Vercelli il referente più ascoltato fu proprio Camillo Leone, che più volte ospitò le visite dell'amico fiorentino⁴³, coinvolto in prima persona nella cronaca e nella riflessione sugli episodi cittadini, anche attraverso le pagine dei giornali locali. Per esempio nel 1884, quando Carocci prendeva spunto dagli episodi più recenti per suggerire una riflessione sull'efficacia delle commissioni conservatrici, in linea con un dibattito vivo anche sul piano nazionale:

È molto discutibile se queste commissioni, spesso chiamate per ironia Conservatrici, corrispondano al loro scopo ed al nome che portano, sia per la strana maniera della loro costituzione, sia per gli elementi che la compongono, elementi non sempre celti con giusti criteri e non sempre adatti a giudicare una certa data cosa. In quella novarese abbondano per esempio gli avvocati che si dilettono di numismatica, e per l'appunto nella questione dell'abside di Vercelli [...] toccò a due numismatici (persone sotto tutti i rapporti egregie e nella loro partita dottissime) l'andare a sentenziare sulle sorti di quel povero edificio⁴⁴.

⁴¹ Gli oggetti acquistati dall'Ospedale erano riposti in una vetrina con pannelli intarsiati; a Ferrero, che chiese se si trattasse di un'opera di Pietro Piffetti, Leone riferiva di aver recuperato la vetrina da un salumaio e che era stata realizzata dall'intarsiatore vercellese Marola detto il Fiorino.

⁴² C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, p. 332 (5 maggio 1889).

⁴³ Nel settembre del 1885 parteciparono insieme al III Congresso storico italiano presso l'Accademia delle Scienze di Torino e alla successiva gita nella città di Saluzzo, dove immaginiamo si posano essere soffermati su Casa Cavassa, che in quegli anni il marchese d'Azeglio provvedeva a restaurare, sotto la direzione di Avondo, in vista della donazione alla città.

⁴⁴ G. Carocci, *Una questione artistica a Vercelli*, in «La Nuova Vercelli», 9 novembre 1884 (cfr. G. Sommo, *Vercelli e la memoria...*, op. cit., 1982, pp. 93-96).

La presenza di Carocci dovette essere utile a Leone anche nel mettere ulteriormente a fuoco intenti e opportunità collezionistiche, come quando nel 1891 acquistò dalla libreria Bocca di Torino una raccolta in sei volumi di carte geografiche, disegni, vedute di città e fortificazioni, con varie piante dell'antica Vercelli e del suo territorio, proponendo al bibliotecario comunale Cesare Faccio «di fare un elenco di tutte le piante, disegni di architettura, di monumenti, di fortificazioni ecc. che interessare possono questa nostra antica città, per quindi, se fosse del caso, anche farne una pubblicazione»⁴⁵: intenzioni che richiamano la il coevo interesse per la documentazione topografica, che nella Firenze di Carocci e Corrado Ricci avrebbe condotto a specifiche proposte museali. Maturava infatti nel collezionista vercellese la volontà di documentare con la storia anche le trasformazioni della città, conservando per esempio i campioni delle decorazioni che nel 1847 erano state poste nel teatro municipale dall'architetto Leoni.

I "vandalismi" vercellesi furono oggetto su «Arte e Storia» di numerosi articoli in particolare nel 1884, anno in cui Carocci era giunto in Piemonte in occasione dell'Esposizione torinese e, come registrano i diari di Camillo Leone, aveva dedicato alcuni giorni alla visita di Vercelli. Oltre al già citato caso della polemica contro gli "absidiofobi", episodio in cui fu cruciale l'interessamento di Leone per arginare la manomissione dell'antica chiesa di San Marco, il periodico di Firenze si occupò anche della chiesa di San Pietro della vicina Gattinara. Tra il 1884 e il 1885 fu il maggiore Angelucci a farsi portavoce della vicenda, testimoniando a più riprese la demolizione degli ambienti interni dell'edificio medievale e protestando calorosamente per l'intenzione di procedere anche sulla facciata, una «facciata di chiesa del medioevo, tutta d'opera laterizia con tetto a due pendenze, e tre porte a sesto acuto, occhio (forse era una rosa) sopra la principale, con archetti trilobati nella cornice, fregi, cornici, formelle dentrovi figure a basso rilievo, il tutto di terra cotta. Cose stupende per il tempo, che accenna il fine del XV secolo, e ben conservate»⁴⁶. L'attenzione richiamata sull'episodio portò il prefetto di Novara a convocare d'urgenza la Commissione Conservatrice⁴⁷, fino a che il Ministero per mezzo del Regio Ispettore Federico Mella non diede ordine di lasciare integra la facciata⁴⁸.

Negli anni successivi Leone pubblicò su «Arte e Storia» alcuni contributi in materia di archeologia, sfruttando le pagine fiorentine per sollecitare il Municipio e i responsabili del Museo Bruzza a ritirare quanto emerso da demolizioni e scavi cittadini, provvedendo a riordinare i reperti del museo e a munirli «delle indispensabili indicazioni, onde servano di schiarimento a coloro, che

⁴⁵ C. Faccio, C. Leone, *Una preziosa notizia bibliografica e una buona idea*, in «La Sesia», 3 febbraio 1891 (cfr. G. Sommo, *Vercelli e la memoria...*, op. cit., 1982, pp. 107-110).

⁴⁶ Angelucci si scandalizzava che il progetto fosse opera proprio del successore dell'architetto Mella (l'ing. Locarni), che mai avrebbe approvato un tale intervento, e si interrogava sui mancati provvedimenti da parte della commissione provinciale: A. Angelucci, *Un nuovo vandalismo*, in «Arte e Storia», A. III, n. 51, 21 dicembre 1884, pp. 402-403.

⁴⁷ A. Angelucci, *La facciata della chiesa di S. Pietro in Gattinara*, in «Arte e Storia», A. IV, n. 13, 29 marzo 1885, pp. 99-100.

⁴⁸ *Notizia*, in «Arte e Storia», A. IV, n. 14, 5 aprile 1885, p. 103; A. Angelucci, *Chiesa di S. Pietro in Gattinara. Quanto è costata sino al gennaio del 1884 e durante quell'anno e quanto costerà il suo compimento*, *ibidem*, A. IV, n. 15, 12 aprile 1885, pp. 116-117.

volessero fare una visita al detto museo lapidario Bruzza»⁴⁹. Le notizie dei ritrovamenti e degli studi condotti furono oggetto anche di una serie di *Spigolature archeologiche vercellesi*, pubblicate nel 1894 sulla stampa locale⁵⁰.

4.1.3 *La maturazione di una scelta pubblica*

In merito agli incrementi raggiunti dal museo di Leone e alle difficoltà incontrate dal collezionista nel dialogo con la città e con i suoi amministratori si faceva carico lo stesso Carocci⁵¹, che non perdeva occasione per elogiare l'attività dell'amico notaio e per evidenziare le visite illustri alle sue raccolte, come quella dell'onorevole Rocchetti, segretario generale del Ministero, nell'ottobre del 1892⁵². Forse fu anche questa risonanza a consigliare al senatore Carlo Negrone (collega di Leone all'interno della Società Storica Lombarda) e a Giuseppe Fassò (consocio della Società di Archeologia e Belle Arti di Torino) una visita alle collezioni nel 1891, «per farsi un giusto concetto per la distribuzione da darsi agli oggetti del Museo di Novara»⁵³.

Con la municipalità vercellese Leone intratteneva un rapporto teso e controverso, che talvolta suggerì l'ipotesi di destinare a un'altra città le proprie raccolte⁵⁴; le competenze di cui era padrone gli valsero comunque ripetute nomine all'interno della Commissione Archeologica Municipale e, nel 1901, l'incarico di procedere al riordino del museo lapidario di padre Bruzza.

La destinazione pubblica delle proprie raccolte è intenzione che Leone aveva maturato fin dagli inizi della sua impresa collezionistica, come mostrano alcune precoci pagine delle sue memorie, in cui ricorda «lo scopo che mi sono prefisso e che continuo a mantenere fisso, quello cioè di lasciare a questa patria mia diletta una raccolta, sia pure piccola, di buone memorie, riguardanti la sua storia passata»⁵⁵. Nel 1899, predisponendo le sue ultime volontà, il notaio individuava così nell'Istituto di Belle Arti di Vercelli l'ente destinatario dei suoi averi⁵⁶. Pochi mesi

⁴⁹ C. Leone, *Scoperta di antichità romane a Vercelli*, in «Arte e Storia», A. IX, n. 30, 30 novembre 1890, pp. 227-228. L'anno precedente Leone aveva informato il giornale dei rinvenimenti di Pezzana, dove lui stesso si era recato per studiare il sito e raccogliere utili dati di scavo: C. Leone, *Di alcuni oggetti antichi scoperti nel Vercellese*, in «Arte e Storia», A. VIII, n. 7, 10 marzo 1889.

⁵⁰ Gli articoli, pubblicati sul giornale «La Sesia», confluirono poi in un volume: C. Leone, *Spigolature archeologiche*, Vercelli 1894.

⁵¹ Per esempio: «Arte e Storia», A. VIII, n. 12, 30 aprile 1889; A. IX, n. 2, 25 gennaio 1890; nel 1889 era stata data anche notizia dei restauri condotti da Locarni alla parrocchiale di Borgovercelli, con una nuova facciata in «stile affatto consono all'antico edificio» (A. VIII, n. 8 23 marzo 1889, p. 63).

⁵² La visita è ricordata in «Arte e Storia», A. XI, n. 23, 20 ottobre 1892.

⁵³ C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, p. 335. Giuseppe Fassò, anch'egli corrispondente, aggiornava la testata fiorentina su come procedeva la crescita del museo: G. Fassò, *Museo Patrio Archeologico*, in «Arte e Storia», A. VII, n. 5, 15 febbraio 1888, p. 38.

⁵⁴ A. Rosso, *Il Museo del notaio...*, op. cit., 2007, p. 76, fa riferimento all'idea di Leone di portare le proprie raccolte a Casale Monferrato, città che sembrava meglio comprenderne il valore.

⁵⁵ C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, p. 118 (31 dicembre 1876).

⁵⁶ Leone riservò all'istituto anche altre elargizioni, come nel novembre del 1888, quando in seguito alla nomina a Cavaliere d'Italia devolveva una somma di 2000 lire da utilizzarsi per istituire un premio riservato ai migliori allievi di architettura, pittura e scultura.

prima, nell'ottobre del 1898, il comune di Cherasco aveva accolto l'analoga donazione da parte di Giovanni Battista Adriani, e la corrispondenza non pare casuale. Sono noti infatti i contatti tra i due collezionisti, che si erano conosciuti presso il Collegio dei padri somaschi di Casale Monferrato, dove Leone aveva compiuto i suoi studi da ragazzo⁵⁷. Nel 1877 era stato lo stesso Adriani ad accompagnare l'amico vercellese, nel corso di un lungo soggiorno a Torino, in ripetute visite agli archivi di stato, dove gli presentò «varii dotti personaggi» e favorì la «conoscenza personale col Signor Barone Gaudenzio Claretta, erudito e fecondo scrittore di patrie memorie»⁵⁸.

La vocazione civica delle raccolte di Camillo Leone era nota ai vercellesi e Palazzo Langosco rappresentava una delle mete più interessanti per il visitatore della città:

Basta affacciarsi a quello spazioso cortile, che una svariatissima raccolta di epigrafi, di sculture, di laterizi, di mosaici, di frammenti architettonici – la quale testimonia di tutte le civiltà per le quali è passato il nostro paese, dai tempi remoti alla Romana antichità alle manifestazioni dell'ultimo secolo – si mostra a fare comprendere tutta l'importanza che devono avere le collezioni del cav. Leone...⁵⁹

Uno degli acquisti di Leone che aveva richiamato le maggiori attenzioni dei conoscitori e collezionisti dell'epoca fu quello della raccolta degli oggetti d'arte dell'Ospedale Maggiore di Vercelli, comprata nel 1888⁶⁰: lo stesso Avondo si mostrò interessato ad alcuni pezzi e riferì a Leone che il marchese Emanuele Tapparelli d'Azeglio, all'epoca direttore del Museo Civico di Torino, si sarebbe volentieri recato in visita a Vercelli per ammirare questa straordinaria collezione. D'Azeglio era noto a livello europeo per essere uno dei più raffinati collezionisti di arti applicate e aveva arricchito le raccolte civiche torinesi di uno dei nuclei più preziosi, ossia la collezione di vetri dorati e graffiati e vetri dipinti: da Leone avrebbe potuto ammirare la cassetta nuziale della bottega degli Embriaghi, con le lastre in osso intagliate delle *Storie di Susanna e di Paride*, la serie di placchette cinquecentesche sbalzate e ageminate, i vetri soffiati veneziani. Il contatto con l'ambiente torinese, e in particolare con quella sfera di collezionisti e attori pubblici impegnati nella raccolta di modelli per la produzione di oggetti industriali e la formazione del gusto, aveva stimolato in Leone una particolare attenzione per le opere di arte applicata, con acquisti numerosi e importanti anche sul fronte delle ceramiche.

Il tesoro dell'Ospedale Maggiore conteneva opere rare e preziose che raccontavano capitoli importanti della storia cittadina. Nel settembre del 1887 Leone visitava le collezioni in compagnia dell'amico fiorentino Guido Carocci: l'attenta osservazione degli oggetti contenuti nella sala a piano terra, adibita a museo, dove discutevano di vetri, ceramiche e lastre in bronzo, così come nelle sale del piano superiore, ricche di dipinti, arredi, smalti e mummie egiziane in pastiglia,

⁵⁷ Leone frequentò il Collegio di Casale Monferrato dal 1840 al 1846: M. Gallo, *Camillo Leone: lettere dal Collegio*, in C. Leone, *Una vita da museo...*, op. cit., 2007, pp. 507-528. Si trasferì poi al collegio di Valenza, abbandonato per i fatti del 1848, per proseguire quindi gli studi a Vercelli e infine presso la facoltà di giurisprudenza di Torino.

⁵⁸ C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, p. 119 (31 maggio 1877).

⁵⁹ D. Soria, *Guida di Vercelli*, Vercelli 1894, p. 56.

⁶⁰ Una ricostruzione delle vicende legate all'acquisto si trova in A. Rosso, *Il Museo del notaio...*, op. cit., 2007, pp. 72-73.

rivelava l'interesse del notaio, che nel suo diario riportava una lunga descrizione delle raccolte e della loro storia⁶¹. A distanza di circa un anno l'Amministrazione dell'Ospedale incaricava lo stesso Leone di fornire una stima; dopo pochi mesi, con un'offerta considerevole che sbaragliò tutti gli altri pretendenti, nel febbraio del 1889 poteva ritirare gli oggetti e trasferirli nella propria abitazione.

4.1.4 *Due esempi di collezionismo a confronto*

Della raccolta dell'Ospedale facevano parte due coccodrilli, che Leone inviò in dono al concittadino Antonio Borgogna (1822-1906): l'avvocato vercellese riuniva nelle sale della sua abitazione una collezione eterogenea, d'impianto ben diverso rispetto alla meticolosa ricomposizione storica di Palazzo Langosco. Dipinti e sculture, mobili e arredi, arti applicate e curiosità erano il frutto dei viaggi di Borgogna in Europa e in Medio Oriente, delle sue appassionate incursioni alle esposizioni universali, delle amicizie coltivate tra gli artisti e a partire dagli anni '90 del suo interesse per l'arte antica, mediato dalla frequentazione di Gustavo Frizzoni e dei conoscitori di area lombarda⁶². L'ambizioso progetto di "Galleria" perseguito da Borgogna richiama quel modello di collezionismo privato che nel 1881 portava Poldi Pezzoli ad aprire le proprie raccolte al pubblico, all'insegna di una predilezione eclettica che caratterizzava le case museo dell'epoca.

L'alta borghesia europea si misurava allora non solo nell'adesione a criteri estetici e di gusto, ma nella sfera del comportamento sociale gareggiava in iniziative filantropiche, in un clima di positivista fiducia nell'istruzione e nell'educazione popolare. L'avvocato Borgogna era ricordato a Vercelli per essere stato nella vita «esempio di virtù e di bontà», che «sa di avere in terra fatto il suo dovere, e di aver professata con tutto il cuore la legge dell'amore e della solidarietà»⁶³. Figlio del geometra Francesco, che aveva costruito l'agiatezza economica della famiglia con una fortunata attività nel campo dell'agricoltura, era stato consigliere comunale dal 1860 al 1870; nei decenni a seguire, trascorsi nel coltivare la passione per i viaggi e per l'arte, la città aveva continuato a beneficiare delle sue numerose elargizioni: aveva finanziato gli asili e l'istituto per i poveri ciechi, l'erezione del monumento a Umberto I, la pubblicazione illustrata sulla basilica di Sant'Andrea, il "premio di virtù" presso l'Associazione generale degli operai e l'erezione della Scuola professionale che volle intitolare alla memoria del padre. Intanto,

Dotato di fine gusto e di un giudizio sicuro, fatto di pratica esperienza, di studii e di raffronti,

⁶¹ C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, pp. 218-222.

⁶² L. Berardi, *Vercelli, Museo Francesco Borgogna*, in G. C. Sciolla (a cura di), *"...quei leggerissimi tocchi di penna o matita..."*, Sesto San Giovanni 1996, pp. 224-237; L. M. Galli Michero, *Il Museo Borgogna a Vercelli. Guida alle collezioni*, Torino 1999; C. Lacchia, A. Schiavi, *Museo Borgogna. Storia e collezioni*, Cologno Monzese 2001; C. Lacchia, *Gustavo Frizzoni (1840-1919) e la ricognizione del patrimonio artistico vercellese nel secondo Ottocento*, in «Bollettino Storico Vercellese», n. 60, 2003, pp. 29-98; C. Lacchia, *Orientamenti di gusto nel collezionismo privato a Vercelli: Antonio Borgogna e la formazione delle raccolte d'arte moderna*, in V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli...*, op. cit., 2006, pp. 129-142.

⁶³ *Avv. Antonio Borgogna*, necrologio, in «La Sesia», A. XXXVI, n. 9, 21 gennaio 1906, p. 1.

egli raccolse pazientemente in quella collezione dei veri tesori: statue di celebrati autori, quadri dell'antica scuola pittorica vercellese, fra cui dei Giovanone, dei Lanino, degli Oldoni, dei Ferrari; quadri del Bazzi, del Tiziano, del Giorgione, del Lotto e di moltissimi altri; dipinti di scuola fiamminga, opere moderne di Stefano Ussi, di Gerolamo Induno, e di altri valenti; mosaici meravigliosi, ceramiche delle più celebrate fabbriche del mondo, oreficerie, avorii, armi antiche, stampe, libri preziosi, tappeti, mobili artistici, intagli...⁶⁴

Il testamento di Antonio Borgogna ne confermava il forte impegno civico, non solo per le cospicue somme destinate agli istituti educativi e di assistenza e a opere pubbliche⁶⁵, ma soprattutto per il lascito del suo Museo (compresi il Palazzo Ferreri in cui aveva sede e una dotazione di 300 mila lire), con l'indicazione di farne un ente morale autonomo sotto il patronato del Municipio. Non era richiesto di mantenere inalterato l'aspetto della casa, ma è significativo che del piano terreno (quello che lo stesso collezionista aveva già trasformato in museo) il lascito comprendesse il mobilio dell'alloggio e dei giardini, «l'addobbo delle finestre i libri e la libreria, tavole, sedie, stipi, tappeti, stampe, disegni e simili, per quanto possano servire al creando Museo», secondo la traccia di un elenco predisposto dal medesimo testatore già nel 1903⁶⁶.

La notizia non era sfuggita all'ufficio regionale di Alfredo d'Andrade, soprattutto là dove i giornali riferivano delle 20 mila lire destinate al compimento del campanile dell'ex chiesa di San Marco⁶⁷. Venne così informato anche il Ministero, cui il Direttore torinese si premurava di ricordare come la collezione Borgogna comprendesse «ben 24 quadri di primo ordine», tra cui il dipinto del Ghirlandaio, la tavola cinquecentesca di Pietro degli Ingannati, i dipinti di Boniforte Oldoni, Giovanni Battista Giovenone, Sodoma, Tiziano e Gaudenzio Ferrari⁶⁸. Con il Borgogna siamo di

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Il testamento di Antonio Borgogna prevedeva ingenti somme di denaro destinate all'educazione e al sostegno economico della popolazione vercellese; nell'ambito delle opere pubbliche stanziava 5000 lire per l'impianto di edicole meteorologiche, 40000 per un monumento a Carlo Alberto, 30000 per una fontana di fronte all'ospedale, 20000 per il campanile dell'ex chiesa di San Marco: *ibidem*.

⁶⁶ Il brano del testamento è tratto da una parziale trascrizione che si trova in: *Sindaco di Vercelli a Sotto Prefetto di Vercelli*, Vercelli 24 settembre 1906 (copia), in SBAP, FdA, fasc. 1310.

⁶⁷ *Avv. Antonio Borgogna*, necrologio, op. cit., 1906; *C. Berteà a Sotto Prefetto di Vercelli*, Torino 31 agosto 1906 (bozza), in SBAP, FdA, fasc. 1310. Qualsiasi intervento sul campanile necessitava dell'approvazione ministeriale, essendo San Marco monumento nazionale; secondo l'art. 100 del Regolamento 17 luglio 1904, n. 431, il Comune era tenuto a informare il Ministero anche della donazione Borgogna. D'Andrade farà da tramite tra il Sindaco di Vercelli e il Ministero della pubblica istruzione per l'approvazione dello statuto, avvenuta con Regio Decreto del 23 maggio 1907.

⁶⁸ Le opere ricordate al Ministero sono copiate da un elenco a matita conservato tra gli atti dell'Ufficio Regionale (*A. d'Andrade a Ministero della Pubblica Istruzione*, Torino 12 ottobre 1906, in SBAP, FdA, fasc. 1310):

«Un quadro del Ghirlandaio.

Uno di Degli Ingannati. Non si conoscono che due quadri di questo autore. Questo della Galleria Borgogna ed un altro a Berlino.

Uno di Bonofonti [sic] Oldoni. Questo è il solo quadro conosciuto di quest'autore.

Uno di Giov. Batt. Giovenone. Anche il solo conosciuto di questo Giovenone.

Uno del Sodoma.

Un Tiziano.

Un Defendente Deferrari».

Per i dipinti del Museo Borgogna si rinvia al catalogo: V. Viale, *Civico Museo Francesco Borgogna...*, op. cit., 1969.

fronte a uno dei rari casi in cui l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti di Torino si fece partecipe della progettazione e dell'allestimento di un museo⁶⁹; al contempo, il rapporto di fiducia instaurato con il sindaco permise a d'Andrade di suggerire un diverso utilizzo del denaro messo a disposizione per il San Marco. Anziché affidare il completamento del campanile alla «fantasia di un qualche nostro moderno architetto, il che non appagherebbe certo le aspirazioni degli studiosi dell'arte e dell'antichità» e «non verrebbe ad accrescere di un solo grado il pregio storico del campanile stesso», il direttore proponeva di sfruttare le risorse per migliorare le condizioni statiche della chiesa, particolarmente compromesse in corrispondenza dell'abside⁷⁰.

I commenti sferzanti e denigratori di Camillo Leone a proposito di Antonio Borgogna, dei suoi acquisti e delle sue collezioni, pur frutto di una malcelata invidia coltivata da un animo burbero e solitario, confermano due approcci differenti al tema del collezionismo e della costruzione di un museo. Leone fu per anni quotidianamente impegnato nello studio dei propri oggetti e nella compilazione di un loro catalogo; gli acquisti a Torino comprendevano armi, ceramiche, vetri, monete ma specialmente libri:

Tutto ben calcolato mi accorgo che in questi scorsi mesi ho di molto accresciuto la mia prediletta raccolta di libri, specialmente riguardanti storie dei nostri Municipj d'Italia. [...] Secondo il mio modo di vedere, non basta il raccogliere, continuar a raccogliere e sempre raccogliere oggetti antichi più o meno preziosi, ma è pur cosa indispensabile studiare tutte queste anticaglie e per conseguenza ci vogliono libri, e poi libri e libri ancora.⁷¹

Lo studio era lo strumento che Leone considerava indispensabile per poter mettere a segno gli acquisti, e lo indispettavano i consigli di Borgogna, che lo invitava invece a far «colorire le muraglie e dare la vernice alle porte e far tappezzare e fare qua e creare là ecc... ma se sapesse, dissi io parlando del Borgogna col pittore Rossaro, che il lavoro fatto da me esternamente non è altro che un superficialismo, un divertimento, forse riuscirebbe a capire che il lavoro che io faccio chiuso nel mio studiolo è ben altra cosa»⁷². L'ordinamento e l'allestimento delle collezioni corrispondevano per Leone a una ricomposizione tutt'altro che effimera, come dichiarava nel 1892 all'amico Rossaro in visita presso la sua abitazione, dove aveva appena terminato di far appendere alle pareti del cortile e dell'atrio di ingresso «tutti gli oggetti antichi in marmo, pietra e terracotta [...]. La fatica non fu leggera [...] ma però ho avuto e ho la soddisfazione di avere raggiunto lo scopo che mi ero previsto, quello cioè di salvare, dalla completa rovina e senza dispersione, tanti oggetti interessanti per la storia, l'arte e l'archeologia».

Borgogna, nei momenti di pausa tra i viaggi all'estero e la partecipazione alle aste più prestigiose di fine secolo, dedicava risorse ed energie all'allestimento di opere e arredi all'interno della propria abitazione. Fin dal 1882 aveva chiesto all'amico ingegnere Ettore Tartara di

⁶⁹ La vicenda, oltre a d'Andrade coinvolse anche Corrado Ricci.

⁷⁰ A. d'Andrade a Sindaco di Vercelli, Torino 23 gennaio 1908, in SBAP, FdA, fasc. 1310.

⁷¹ A. Rosso, *Il Museo del notaio Camillo Leone...*, op. cit., 2007, p. 75 (il brano, del 30 giugno 1877, è tratto dalle memorie inedite).

⁷² *Ibidem*, p. 74 (il brano è del 26 luglio 1892).

prolungare le due ali della villa verso il cortile e di unirle mediante un loggiato aperto, che avrebbe permesso il passaggio dal patio appena concluso, su cui affacciavano le sale museali, allo spazio del giardino. Le colonne del loggiato, impreziosite da rampicanti a spirale, facevano da sfondo alle sculture collocate all'aperto, secondo un impianto decorativo e scenografico cui faceva eco anche la sistemazione interna delle sale. L'accostamento di oggetti così come la successione dei nomi delle stanze (sala araba, sala dei vasi grandi, sala di Tiziano e Bianca Capello, camera verde del pianoforte...) creavano un'atmosfera suadente e ammiccante al lusso, sull'onda di un compiacimento estetico che, tra richiami all'esotico, alla cultura classica e alla produzione moderna, era veicolo prestigioso per l'immagine del collezionista e della sua residenza.

Uno sforzo di questo tipo era molto distante dalle corde di Camillo Leone, che si scagliava sulle ostentazioni del Borgogna mettendo in dubbio le sue qualità di conoscitore:

Diffatti in vari anni è riuscito ad acquistare la casa che attualmente occupa, di farvi costruire altre due maniche laterali, che tra parentesi costarongli varie migliaia di lire, proprio gettate dalla finestra, e con enormi spese ha acquistato un mucchio di roba, cioè statue in marmo ed in bronzo, quadri, stoffe, pellicce, libri, vasi moderni, e siccome ha visto che nelle raccolte fanno bella figura le armi antiche, per la tema di essere minchionato perché non se ne intende, fece la grande coglioneria di acquistare in Germania due panoplie in armi antiche, che fanno bella figura nelle sue sale, ma che un raccoglitore di cose antiche si vergognerebbe di tenerle esposte perché false, essendo di ghisa e, per conseguenza, ripudiate da qualunque raccoglitore anche principiante. E sì che all'Avv. Borgogna gliel'ebbero pagare saporitamente. E come di queste, così dicasi di altri oggetti di sua raccolta, da Esso Lui acquistate a capriccio e senza quell'indispensabile criterio artistico, come più di una volta ho sentito a ripetere da quelle poche persone intelligenti in materia, principiando dal pittore Rossaro e da altri⁷³.

La conoscenza storica e il possesso del dato materiale legato alle opere acquistate era elemento imprescindibile per Leone, che incrementava le sue raccolte sul filo degli studi e della formazione di nuclei omogenei, piuttosto che sull'onda o sul consiglio delle dinamiche di mercato. La scelta dei dipinti era supportata dal riconoscimento dei dati di autenticità e dalla ricerca documentaria. Il recupero delle tavole e delle tele da lui acquistate si offriva come ulteriore occasione di conoscenza dell'opera, e per questo era affidato ai più fidati interlocutori nel campo degli studi e della tutela. Oltre al già ricordato Avondo, in città il referente più autorevole era il già citato pittore Ferdinando Rossaro (Vercelli, 1846-1927)⁷⁴: consulente per il Comune e per l'Istituto di Belle Arti in occasione di stime, perizie e valutazioni di dipinti, era tra i consiglieri più vicini a Borgogna nell'acquisto delle opere e nell'allestimento del museo (di cui sarà tra i primi componenti del comitato direttivo) e praticava al contempo l'attività di restauratore. Leone gli affidò il recupero

⁷³ C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, pp. 350-51 (24 aprile 1892).

⁷⁴ Su Rossaro (1846-1927), allievo di Enrico Gamba e Francesco Hayez, avremo modo di tornare per il suo impegno nell'ambito del restauro. Per un profilo dell'artista: G. Rosso, *Ferdinando Rossaro pittore (1846-1927)*, Vercelli 1978; C. Lacchia, *Gustavo Frizzoni...*, op. cit., p. 67 e nota 109, con bibliografia; S. Rebora, *Le arti figurative a Vercelli dopo l'Unità d'Italia*, in V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli...*, op. cit., 2006, pp. 95-112.

di svariate pitture, come testimoniano per esempio le pagine di diario dell'agosto del 1897, quando scriveva di aver messo in ordine vari dipinti su tavola restaurati dal pittore vercellese, o ancora le annotazioni, ancora inguaribilmente malevole, del giugno del 1901:

A differenza del mio vecchio amico, il Signor Avv. Antonio Borgogna il quale, colla smania che ha di acquistare quadri e di volere ad ogni costo intendersene, e mentre Lui li vuole che siano belli sia nel dipinto che nelle rispettive cornici, io invece cerco più volentieri quadri quasi sempre logori e stracciati, per cui mi succede di poterli avere per pochi soldi, mentre al Borgogna, che vuol essere intelligente, glieli fanno pagare varie migliaia di lire, ed il più delle volte, per voler troppo intendersene, gli appioppo certi cerotti che spaventano ed ha poi la pretesa che il pittore Rossaro glieli ristori, al che il Rossaro certe volte non vuole assolutamente saperne. Io invece, ancorchè siano logori e stracciati, me li ripara e bene, perché non stati impiastricciati da altri, come sono quelli dell'Avv. Borgogna⁷⁵.

Le opere acquistate da Leone non erano certo esenti dall'intervento degli "impiastricciatori", ma dietro le brontolose memorie consegnate ai diari si può comunque leggere quella distanza che separava i due collezionisti vercellesi. Una distanza intenzionale e non casuale, dettata soprattutto da orizzonti e gusti diversi, dalla passione profusa nell'uno verso gli studi e la conservazione, nell'altro verso l'adesione al gusto contemporaneo e allo sviluppo delle arti, e rimasta tale fino al momento della consegna dei due musei alla fruizione pubblica. Del resto già nel 1881 Leone ricordava le parole con cui Borgogna aveva commentato una visita alle sue collezioni:

[...] io non sono del parere che convenga, sotto tutti i rapporti, spendere dei denari in oggetti, li quali stanno bene nelle raccolte pubbliche e nei musei, perocché chi volesse vedere, osservare, esaminare raccolte di oggetti antichi, può benissimo farlo nei pubblici musei e ve ne sono tanti che io credo non convenga a un particolare, anche danaroso, di gettar via dei denari in siffatte cianfrusaglie⁷⁶.

Un'opinione che siamo certi dovette cambiare: Borgogna negli anni successivi dedicherà importanti risorse all'acquisizione di opere "da museo", e si affermerà l'idea che un museo potesse essere anche altro, per esempio la casa di un raffinato collezionista.

⁷⁵ C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, p. 495. A dicembre dello stesso anno Leone registra di aver «fatto riparare varii quadri dall'amico pittore Rossaro Ferdinando, per cui ho pagato un discreto gruzzolo di monete» e di aver fatto riparare lo stendardo avuto mesi prima in consegna dalla Giunta Municipale dalla signorina Lorenza Giacometti, per poi sistemarlo nel salone delle armi «fra le mani di uno dei due guerrieri, o meglio, una delle due armature colà esistenti, a far bella e veneranda mostra di sé» (*ibidem*, p. 500).

⁷⁶ C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2007, pp. 165-166 (30 giugno 1881).

4.2 Donare al Municipio: anticamera del museo e memoria della storia civica

4.2.1 *Dalle donazioni regie al pubblico appello: la lunga incubazione del Museo di Casale*

Il clima di accentuato riscatto delle identità civiche d'impronta risorgimentale favorì la devoluzione ai municipi di oggetti e memorie destinati ad arricchire la vetrina delle glorie patrie. La solerzia nel partecipare a questo recupero culturale e celebrativo non necessariamente coincise con un progetto museale, che talvolta fu anzi preceduto da decenni di sporadiche seppur lodevoli iniezioni di memorie storiche e artistiche consegnate al lustro civico.

Un filone particolare è rappresentato dalle donazioni regie e ministeriali, che fin dai tempi della restaurazione avevano lo scopo di rinsaldare in sede locale il rapporto di fedeltà con la casa regnante. Nel caso di Casale, per esempio, già nel 1838 Carlo Alberto donava un proprio ritratto al Municipio⁷⁷, ma nei decenni a seguire intervennero ragioni ulteriori: i considerevoli mutamenti di carattere politico e istituzionale richiedevano per le province piemontesi cure particolari. Nel 1865 il ministro casalese Giovanni Lanza⁷⁸, che aveva presentato in parlamento il disegno di legge per il trasferimento della capitale a Firenze, faceva dono al sindaco di quattro dipinti «come gradito ricordo della simpatia che il Governo del Re ha sempre mostrato verso codesta illustre e benemerita città», per «tenere viva in codesta eletta cittadinanza la memoria di un atto di sublime sacrificio imposto al Piemonte ed in particolare a Torino in nome della concordia e dell'unità d'Italia»⁷⁹. Il gruppo di tele ottocentesche, proveniente dall'ufficio del ministro che stava per essere dimesso, avrebbe ornato la sala consiliare richiamando le vicine vette del paesaggio alpino e soprattutto soggetti storici, tratti da episodi più o meno recenti, di sicuro carattere educativo ed edificante⁸⁰. L'anno successivo lo stesso Vittorio Emanuele II faceva dono di un busto realizzato da

⁷⁷ G. Mazza, *Le civiche raccolte*, op. cit., 1995, scheda n. 19.

⁷⁸ Giovanni Lanza (Casale Monferrato 1810 – Roma 1882), che fu Presidente del Consiglio tra il 1869 e il 1873, tra il settembre del 1864 e il dicembre del 1865 fu ministro dell'interno nel governo La Marmora. Nel 1901 il Comune di Casale acquistò il seggio parlamentare da lui occupato.

⁷⁹ Per la vicenda si rinvia a G. Mazza, *Le civiche raccolte*, op. cit., 1995, p. 33, con le schede 25, 26, 27, 28 di A. Casassa. Sulle collezioni e le vicende del Museo Civico di Casale Monferrato si rinvia a: G. Mazza (a cura di), *Museo Civico*, Casale Monferrato 1981; G. Mazza, *Il Museo Civico di Casale Monferrato*, Alessandria 1983; G. Massola (a cura di), *Il Risorgimento nelle opere del Museo Civico di Casale Monferrato*, catalogo della mostra, Casale Monferrato 1991; G. Mazza, C. Spantigati (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico di Casale*, op. cit., 1995; A. Guerrini, G. Mazza (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico. La Pinacoteca raddoppia. Catalogo delle nuove opere esposte*, Casale Monferrato 2003. Per uno sguardo d'insieme sulla nascita dei musei civici del territorio monferrino: C. E. Spantigati, *La nascita dei musei civici*, in V. Castronovo (a cura di), *Monferrato lo scenario del Novecento*, Alessandria 2007, pp. 22-35.

⁸⁰ I quattro dipinti erano *il Paesaggio montano* di Giuseppe Camino, *Il duca Alfonso d'Este nell'atto di ascoltare la lettura di un poema è aggredito dai fratelli* di Giulio Queirolo, *Un'ammonizione ai piccoli contrabbandieri* di Giuseppe Reina e *l'Episodio di Torre del Greco*, che richiamava le sorti della popolazione napoletana in seguito alla recente eruzione del Vesuvio, di Luigi Bianchi.

Santo Varni che ritraeva il principe Oddone.

Queste donazioni si univano a un nucleo di dipinti contemporanei derivanti da una politica di sostegno ai giovani allievi casalesi impegnati nei loro studi presso Brera o l'Accademia Albertina: fin dal 1840 il contributo alle spese di frequenza era ricambiato con l'invio di saggi pittorici, e ulteriori borse di studio poterono essere conferite nei decenni a seguire grazie alle disposizioni di alcuni concittadini (l'avv. Giovanni Cabria nel 1887 e Giovanni Cova nel 1901). A queste si aggiungevano alcune opere giunte con le estrazioni annuali della Società Promotrice di Torino, a cui la città aveva aderito fin dal 1854. Per tutta la seconda metà del secolo Casale non seppe però attrezzarsi di strutture museali pubbliche, nonostante l'occasione opportuna si fosse presentata già nel 1852, quando la contessa Clara Leardi aveva lasciato alla città la propria residenza e parte degli arredi e degli oggetti ivi contenuti. Tra questi, oltre a dipinti, sculture e incisioni, si trovava anche la raccolta etnografica del viaggiatore e collezionista casalese Carlo Vidua⁸¹. Il Comune, trovandosi impreparato, decise di conferire tutto il patrimonio all'Ente Leardi, nato nel 1857 per la gestione della scuola tecnica voluta dalla contessa, perdendo in questo modo l'occasione di istituire una sede permanente per la conservazione delle proprie collezioni.

Nel corso degli anni '80 si verificò un altro felice momento di aggregazione intorno ai valori civici, quando si celebrarono i concittadini che si erano distinti nelle vicende della politica nazionale con l'erezione di importanti monumenti pubblici (a Giovanni Lanza di Odoardo Tabacchi, a Filippo Mellana di Giacomo Ginotti e a Umberto Rattazzi di Leonardo Bistolfi). Le collezioni municipali, seppur debolmente, continuarono però ad arricchirsi: il pittore di origini casalesi Giovanni Guazzo offriva la sua *Marina di Rapallo* e il Cav. Alfredo Cervis, oltre a incrementare la raccolta numismatica di Vidua, faceva dono di un prezioso tassello della storia artistica locale, la tela con gli *Angeli Musicanti* di Orsola Maddalena Caccia.

L'iniziativa del museo civico era così destinata a trasformarsi in un atto dovuto. Nel 1910 una serie di articoli comparsi sulla stampa locale, richiamando quanto già fatto nei centri vicini (Alba, Tortona, Asti, Alessandria, Vercelli, Aosta, Susa) e facendo leva sull'orgoglio municipalistico, istigava il Municipio a fondare un "Museo di Archeologia, di Storia, ed Arte regionali". Tra i protagonisti di questa vicenda comparivano due figure cruciali per gli studi storici e scientifici compiuti in ambito casalese tra otto e novecento, Francesco Negri⁸² e Giuseppe Giorcelli⁸³ (1833-1925). I due erano accomunati, oltre che dalla passione per la ricerca, dall'impegno profuso nell'ambito dell'amministrazione civica, dove il primo fu sindaco e assessore, promuovendo

⁸¹ R. Coaloa, *Carlo Vidua un romantico atipico*, Casale Monferrato 2003.

⁸² Francesco Negri (1841-1924) fu uomo di straordinarie risorse intellettuali, nel campo della scienza, della storia e dell'arte: studioso di botanica (con contributi importanti nel riconoscimento di malattie delle piante), di fotografia e di microscopia (fu inventore del teleobiettivo ed effettuò le prime riprese fotografiche al bacillo della tubercolosi), fu conoscitore e illustratore delle scuole pittoriche piemontesi: F. Gasparolo, *Necrologi. Il Cav. Uff. Avv. Francesco Negri*, in RSAA, A. IX (serie III), fasc. XXXIII, gennaio-marzo 1925, pp. 3-12; *Francesco Negri 1841-1924 fotografo a Casale*, catalogo della mostra, Bergamo 1969.

⁸³ Giuseppe Giorcelli (1833-1925) si distinse nell'ambito degli studi storici e numismatici (contribuì alla compilazione del *Corpus Nummorum Italicorum*) e fu socio dei più importanti sodalizi intellettuali torinesi (Spaba, Regia Deputazione, Società Storica Subalpina): F. Gasparolo, *Necrologi. Giuseppe Giorcelli*, in RSAA, A. IX (serie III), fasc. XXXIII, gennaio-marzo 1925, pp. 12-23.

importanti opere pubbliche⁸⁴; il secondo fu amministratore di numerose opere pie e di beneficenza. Furono inoltre tra i più convinti sostenitori e collaboratori della Società storica della Provincia di Alessandria e sulle pagine della sua «Rivista» (che nel primo numero del 1925 dovette comunicare la scomparsa di entrambe) pubblicarono il loro studi legati alla storia e all'arte del Monferrato.

Nel 1909 fu il Giorcelli a stimolare per primo il dibattito pubblico sull'opportunità di creare un museo civico, lodando dalle pagine della stampa locale l'opera di raccolta dei cimeli della propria regione, la loro sistemazione «secondo i moderni sistemi scientifici» e la loro conservazione «con affetto filiale a decoro della propria città e a disposizione degli studiosi», riconoscendo la necessità di salvare da distruzioni e dispersioni «quei cari avanzi del passato»⁸⁵. Nel 1910 il circolo culturale Vidua raccolse più di duecento firme a favore del museo, a cui il sindaco Tavallini destinò così un'aula dell'antica Corte d'Assise: l'istituzione di una sede, cui seguì l'anno successivo la dotazione di un fondo economico, scatenò l'afflusso di donazioni⁸⁶, portando all'apertura dell'istituto il nel 1913. Lo stesso Giorcelli avrebbe destinato per testamento i propri libri e le raccolte artistiche alla biblioteca e al museo civico di Casale, che custodisce anche circa 6500 lastre fotografiche di Francesco Negri. Al 1916 risale la donazione del barone Giuseppe Raffaele Vitta⁸⁷: banchiere di famiglia ebraica casalese, cultore di libri e di musica, mecenate e avido collezionista (appassionato in particolare di Gericault, Ingres e Delacroix), della sua generosità beneficiarono anche importanti musei francesi come il Louvre e il Museo di Nizza. Ceduto il proprio palazzo all'Ente Leardi, ne vincolò l'uso a sede della Biblioteca e del Museo Civici, cui confluivano i dipinti e le sculture conservati nell'edificio: questi comprendevano la quadreria di famiglia, con dipinti fiamminghi, dipinti di soggetto risorgimentale e il grande polittico quattrocentesco di cultura valenciana⁸⁸. Nonostante la donazione, il municipio continuò a dimostrarsi pigro e non procedette al trasferimento delle raccolte, mentre i dipinti donati dal Vitta rimasero a decorare le sale di rappresentanza e gli uffici fino al 1966.

4.2.2 *Lasciti e donazioni al Municipio di Novara*

Anche a Novara furono numerosi i lasciti pervenuti al municipio prima della creazione del

⁸⁴ Francesco Negri era sindaco nel 1887, quando furono inaugurati i monumenti a Rattazzi, Lanza e Mellana.

⁸⁵ G. Giorcelli, *Per un Museo di Archeologia di Storia e di Arte in Casale*, in «L'Avvenire Gazzetta del Monferrato», a. XXVIII, n. 1358, 23 aprile 1909. La vicenda è ripercorsa da G. Mazza, *Le civiche raccolte*, op. cit., 1995, in part. pp. 35-36.

⁸⁶ A partire dal 1911, Giovanni De Marchi (che era stato presidente della Corte d'Appello di Casale nel 1882) donava un importante gruppo di dipinti, di cui facevano parte quattro opere del pittore settecentesco di origini casalesi Pier Francesco Guala (G. Mazza, C. Spantigati (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico di Casale...*, op. cit., 1995, schede nn. 9-13; M. P. Soffiantino, *Pietro Francesco Guala (Casale Monferrato 1698-Milano 1757)*, in G. Romano, C. Spantigati (a cura di), *Da Musso a Guala*, catalogo della mostra, Casale Monferrato 1999, pp. 162-199); Angelo Lanza, figlio del ministro, nel 1912 affidava al Comune tutte le decorazioni ricevute dal padre durante la sua carriera politica.

⁸⁷ G. Mazza, *La collezione Vitta*, in A. Guerrini, G. Mazza (a cura di), *Il polittico Spagnolo. Restauro di un dipinto del secolo XV*, Casale Monferrato 1996, pp. 25-30.

⁸⁸ Il polittico fu acquistato dal Vitta sul mercato antiquariale con attribuzione a scuola lombarda; l'iscrizione nell'ambito della cultura spagnola a cavallo del 1400 si deve a Vittorio Viale: A. Guerrini, G. Mazza (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico. La Pinacoteca raddoppia...*, op. cit., 2003, scheda n. 63 di A. Guerrini.

Museo Civico. La prima parte del XIX secolo rappresentò un felice momento di elaborazione culturale per la città⁸⁹: s'infittirono le operazioni di committenza pubblica e privata, dal 1833 Carlo Morbio pubblicava i suoi saggi sulla storia di Novara, mentre l'edizione della guida di Francesco Bianchini (*Le cose rimarchevoli della città di Novara*, 1828) disegnava una mappa aggiornata del patrimonio storico-artistico locale, su cui sollecitava implicitamente l'istanza di riconoscimento e tutela.

Nel 1833 Gaudenzio De Pagave stabiliva per testamento di lasciare alla città un cospicuo patrimonio in denaro, immobili da destinare a una istituzione assistenziale e soprattutto un gruppo di dipinti, stampe, disegni e libri, provenienti dalla collezione del padre Venanzio⁹⁰. Si trattava di una famiglia spagnola di antica nobiltà, facente parte dell'alto funzionariato milanese che seppe conquistare ruoli di fiducia anche sotto il governo austriaco. I legami con Novara risiedevano nelle origini di Antonia Solari, moglie di Venanzio e madre di Giovanni, e furono all'origine della scelta di donazione. Il sindaco Brielli e il consigliere civico Giacomo Giovannetti⁹¹, non appena poterono prendere visione dell'eredità, ne colsero le potenzialità: «nella patria dell'illustre emulo di Raffaello, Gaudenzio Ferrari, e di altri insigni pittori» sarebbe stato onorevole e utile istituire una biblioteca e una pinacoteca, dove sarebbero confluite anche le opere degli allievi novaresi mantenuti a Roma dal Collegio Caccia e i vari capolavori che «la carità patria de' novaresi trarebbe dall'oscurità, ed oblio»⁹². La residenza di De Pagave a Milano, e quindi in uno stato diverso dal regno piemontese, rese complicata l'importazione dell'eredità: i libri, le stampe e i disegni di architettura erano presenti in biblioteca all'epoca della sua apertura nel 1852; i quadri poterono arrivare solo nel 1864, a unificazione avvenuta.

La collezione di Venanzio, autore anche di opere a stampa su Bramante e Bramantino, era nota a Milano soprattutto per la straordinaria sezione di disegni, molto ammirata da Giuseppe Bossi che ne acquistò il gruppo leonardesco poi confluito a Venezia; di valore non inferiore il volume di incisioni, con opere di Dürer, dei maestri nordici ma anche di maestri italiani e francesi tra cinque e seicento (come Della Bella e Salvator Rosa), e la raccolta di disegni architettonici. Dei dipinti giunti a Novara faceva parte anche una tavola con l'*Ecce Homo*, esposta con l'attribuzione venturiana ad Antonello da Messina poi smentita da Longhi nel 1953⁹³.

Nonostante l'amministrazione non riuscisse ad approdare a un progetto di museo, nemmeno in occasione delle soppressioni, il Municipio continuava a essere il destinatario di donazioni significative, soprattutto a ridosso dell'unificazione nazionale. Nel 1860 giungevano infatti alla Biblioteca i due lasciti di Pietro Negri (1827-62) e Pietro Caire (1809-1884), mentre l'anno successivo Prospero Bollini (1793-1872), esule volontario a Firenze dal 1826, annunciava

⁸⁹ C. Mossetti, *La crescita della coscienza storica della città*, in M. L. Tomea Gavazzoli (a cura di), *Museo Novarese....*, op. cit., 1987, p. 352.

⁹⁰ A. Scotti, *La collezione De Pagave*, schede di B. Gorni e A. Papale, collana "L'arte nel novarese", Novara 1976. I disegni e le stampe passarono nel 1972 dalla Biblioteca Civica all'Archivio di Stato, ma una parte delle stampe di Dürer nel 1933 erano state prelevate dal direttore Alessandro Viglio e depositate al Museo Civico.

⁹¹ L'avvocato Giovannetti era stato il curatore della raccolta degli *Statuti novaresi* nel 1830.

⁹² *Ibidem*, pp. 5-6.

⁹³ La tavola fu oggetto di furto nel 1972.

l'intenzione di lasciare alla patria la propria biblioteca di 6000 volumi. Questi episodi sono legati a un collezionismo d'impronta storica e patriottica, ispirato alla celebrazione bonapartista e destinato a tramandare l'impegno civile di cui i singoli donatori erano stati partecipi⁹⁴. Il mito di Napoleone ebbe una notevole influenza a Novara, che sotto il suo governo fu il centro di uno dei tre dipartimenti del regno italico. Il collezionismo di argomento napoleonico era quindi coltivato da esponenti della classe dirigente che avevano costruito la propria carriera in quegli anni, e soprattutto in quel clima di rivoluzione politica e culturale all'insegna degli ideali di libertà e democrazia⁹⁵. Principi che intorno alla metà dell'ottocento, nel pieno dell'epopea risorgimentale, recuperavano una loro sentita attualità.

Il Negri, agiato e stimato borghese, noto pubblicista e autore di gli scritti apologetici sulla battaglia di Novara, lasciava un nutrito gruppo di medaglie napoleoniche⁹⁶, tra cui le medaglie su disegno di Appiani della serie delle *Cinque battaglie*, integrato successivamente dal volume di Millin sulla *Histoire métallique de Napoléon*, che il donatore auspicava potesse essere da guida per successive acquisizioni. Pietro Caire, noto studioso di numismatica, donava quasi simultaneamente un nucleo complementare, formato da circa cento medaglie dell'epoca della II Repubblica francese e di Napoleone III, insieme a un gruppo di dipinti secenteschi di area lombardo-piemontese⁹⁷. Il bibliofilo e collezionista Prospero Bollini lasciava invece un insieme di libri, incisioni e medaglie ricco e selezionato: si trattava di un insieme coerente, fortemente orientato al dibattito storico e politico risorgimentale, di cui lo stesso donatore aveva progettato l'allestimento in una sala a lui dedicata, per la quale aveva fatto realizzare mobili e arredi di gusto neoclassico. Alla sua morte nel 1872 i libri vi furono trasferiti insieme a una parte della collezione di quadri, acquerelli, miniature e stampe. I due curatori, il letterato Carlo Negrone e il pittore Cesare Morbio (parente di Carlo famoso corrispondente di Manzoni) operarono infatti una severa selezione, in particolare sulle stampe, privilegiando criteri di gusto e di qualità che penalizzarono fortemente la natura politica e ideologica della raccolta, compromessa anche nella sezione sul movimento purista, a cui Bollini era stato molto legato a Firenze. Mantenate le riproduzioni dei grandi autori classici, furono invece scartate le stampe a soggetto storico e napoleonico, così come furono ridimensionate le presenze di autori di cultura risorgimentale (come Paolo Toschi e Luigi Calamatta).

In una linea di coerente continuità con le devoluzioni già effettuate, giunte alla città di Novara anche il legato dei fratelli Pampuri, figli di Giacomo (valente ingegnere al servizio di Napoleone) e amici di Bollini. Nel 1867 Giovanni, brillante avvocato impegnato nell'amministrazione civica con incarichi sul fronte culturale e assistenziale, donava alla biblioteca

⁹⁴ Il tema del collezionismo ottocentesco novarese di carattere storico è approfondito in: M. Albertario e S. Borlandelli (a cura di), *La memoria di Napoleone. Storia e collezionismo nella Novara dell'Ottocento*, Novara 2007.

⁹⁵ Tra le collezioni di tema napoleonico, oltre a quelle citate di seguito, vanno ricordate le stampe dei *Fasti* di Andrea Appiani, giunte alle collezioni civiche nel 1985 con il lascito Rognoni.

⁹⁶ Di questa prima donazione fu edito l'elenco a stampa: *Collezione di cento sessanta medaglie storiche napoleoniche. Dono alla città di Novara del Signor Pietro Negri il 2 febbraio 1860*, tipografia Girolamo Miglio, sd.

⁹⁷ Tra questi, una *Maddalena* assegnata a Francesco Gianoli (ma all'epoca creduta copia da Cambiaso) e due Santi attribuiti alla scuola di Daniele Crespi.

tutti i propri libri e una tabacchiera in oro; Giuseppe, membro della Commissione conservatrice provinciale e tra i fondatori della Società Archeologica, nel 1890 legava alla città libri, dipinti e circa cinquanta medaglie, tra le quali un prezioso gruppo napoleonico con gli esemplari eseguiti da Carlo Lavy. Il respiro di cui era portatore questo consistente lascito voleva con ogni probabilità travalicare i confini delle memorie patrie e proporsi come occasione di apertura a una cultura più ampia. Il suggerimento giunge da una nota manoscritta rinvenuta tra le carte dei fratelli Pampuri, che così commenta la storica guida del Bianchini del 1828:

... questo libro è scritto in stile sufficientemente corretto e talvolta elegante; ma esso non riguardando che la storia di una sola città di pochissimo riguardo non riesce interessante che agli eruditi della medesima. Una immensità di simili libri da 5 secoli in qua si va stampando, essi riempiono le biblioteche, ma non arricchiscono lo spirito.⁹⁸

Intorno alla metà degli anni '70 dell'ottocento, in corrispondenza con le iniziative che avviarono la costituzione di un museo civico, i cittadini novaresi risposero con importanti donazioni, che andarono a incidere anche sul patrimonio di carattere storico artistico accumulato negli anni dal Comune⁹⁹. L'ingresso più consistente cadde nel 1890, con la collezione di Giuseppe Morbio, che dopo il lascito De Pagave rappresenta l'incremento più importante giunto alle raccolte municipali. La famiglia Morbio si era caratterizzata lungo tutto il secolo per una particolare attenzione alle testimonianze storiche e artistiche della città. Il padre di Giuseppe, Cesare, decurione della città e pittore dilettante, era stato tra i fondatori della Società Archeologica e presidente della commissione per il museo lapidario dal 1871 al 1876; dal 1873 regalava periodicamente per l'arredo del municipio un proprio dipinto raffigurante un episodio della storia cittadina. La sua collezione si componeva di più di cinquanta dipinti, un'armeria di altrettanti pezzi storici, antichità, arti decorative e sculture. Tutti questi oggetti si trovavano allestiti nella casa di famiglia: i dipinti (soggetti religiosi, ritratti e nature morte, prevalentemente di scuole secentesche dell'Italia settentrionale, accanto a tavole più antiche, come gli *Angeli* gaudenziani e una *Pietà* quattrocentesca, rubati nel 1974) erano disposti lungo le pareti del "salone dei quadri"; le sculture medievali erano talora allestite con gusto "da lapidario" sulle mura del giardino, le armi erano esposte singolarmente oppure accostate a formare dei trofei.

L'anno in cui Giuseppe Morbio cedeva alla città la propria collezione era lo stesso in cui si concludeva l'esperienza della Società per il Museo Patrio e contemporaneamente prendeva avvio la gestione civica del museo cittadino. Una partenza però in salita, a cui nemmeno questa donazione riuscì a conferire la spinta necessaria: seguirà infatti circa un ventennio di sostanziale inattività, da parte delle istituzioni ma anche dei donatori.

⁹⁸ La citazione è tratta da M. Albertario e S. Borlandelli (a cura di), *La memoria di Napoleone...*, op. cit., 2007, pp. 79-80.

⁹⁹ Si ricordano per esempio la donazione della *Maddalena* di P. F. Gianoli (Pietro Caire, 1875), le placchette milanesi del XVI secolo (Giovanni Gautieri, 1875), la tavola con la *Madonna de Rosario*, di pittore dell'Italia settentrionale del 1600 circa (Ruspa, 1875) e la tempera con il *Profeta Osea* di Defendente Ferrari (Valdini, 1875).

4.2.3 *L'adesione alla celebrazione del Risorgimento*

Ad Alessandria la nascita del Museo Civico, che si aggiunse alla Pinacoteca di più antica fondazione, fu il risultato di uno sforzo corale orientato a restituire la documentazione del proprio passato. Nel 1884 la città aveva infatti partecipato alla Mostra Storica allestita nel Tempio del Risorgimento Italiano all'Esposizione di Torino¹⁰⁰. Le testimonianze offerte (legate in particolare ai moti del 1821, alla figura del concittadino mazziniano Andrea Vochieri, condannato e fucilato per la sua partecipazione alla Giovane Italia, e alle guerre di indipendenza) erano state raccolte presso le famiglie alessandrine sotto la guida di una speciale Commissione. Ne faceva parte Giovanni Dossena, che al termine dell'esposizione propose che i prestatori donassero gli oggetti al municipio per creare «la base di un museo storico del nostro Comune», da accrescersi nel tempo con l'acquisizione di ulteriori documenti e con il ricovero dei materiali di scavo¹⁰¹. La Commissione per la Mostra storica del Risorgimento nella seduta di fine anno approvò la «sapiente e patriottica proposta» di istituire il Museo Archeologico Municipale, inviando una circolare ai prestatori con cui si richiedeva il conferimento degli oggetti. Nel 1885 si costituiva quindi la Commissione Municipale di Storia, d'Arte e di Archeologia, che a partire da questo primo nucleo doveva favorire l'incremento delle collezioni, alimentato negli anni a seguire quasi esclusivamente sul fronte archeologico¹⁰². Fecero eccezione alcune donazioni di piccola portata, come per esempio le fotografie offerte alla Società dal corrispondente Annibale Civalieri Inviziati, che suggeriva di avviare una raccolta fotografica che «potrebbe venire in aiuto alla Storia Alessandrina»¹⁰³ e che nel 1892 aveva segnalato due lapidi alessandrine di età napoleonica poste all'ingresso della Biblioteca Reale di Torino: con la mediazione del senatore Rattazzi, le due lapidi giunsero in dono dall'amministrazione della Real Casa, con l'indicazione però di evitare qualsiasi celebrazione, poiché «il ricordo che consacrano quelle epigrafi non è lieto»¹⁰⁴.

La conservazione delle memorie storiche rimase comunque un canale vivo: ne resta traccia anche in questo caso con riferimento all'epopea napoleonica, che proprio nell'alessandrino aveva visto la nascita già nel 1847, per opera di Giovanni Antonio Delavo, del Museo della Battaglia di Marengo¹⁰⁵. Un filone rievocativo e nostalgico in cui si colloca anche il lascito di Elia Levi Deveali, comprensivo della poltrona di manifattura parmense che nel testamento del 1873 era

¹⁰⁰ G. I. Armandi, *Guida-ricordo di Torino e dell'Esposizione Nazionale italiana*, Torino 1884; cfr. par. 3.2.

¹⁰¹ A. Pesce, *Cesare Di Negro-Carpani e il Museo Civico...*, op. cit., 2007, in part. pp. 88-90.

¹⁰² Sull'operato della commissione si rinvia al § 3.2.

¹⁰³ *Lettera di A. Civalieri Inviziati alla Commissione*, 28 ottobre 1887, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771. Altre donazioni furono quelle del geom. Enrico Guidetti Serra (un disegno raffigurante il passaggio del Principe Borghese in Alessandria nel 1809), del canonico Giuseppe Peretti e del tesoriere municipale (banconote di età napoleonica).

¹⁰⁴ ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Doni di S. M.". Si trattava della targa in bronzo posta all'inaugurazione della fortezza della città e di una lapida posta in commemorazione della Battaglia di Marengo.

¹⁰⁵ S. Pinto, *Il Municipio e l'immagine della sua storia*, in C. Spantigati e G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, op. cit., 1986, pp. 151-152; sulla recente riapertura del museo, segnato da decenni di difficile sopravvivenza: *Il nuovo museo della battaglia di Marengo*, Alessandria 2008.

ricordata per essere appartenuta all'imperatrice Maria Luigia¹⁰⁶.

In occasione del centenario della battaglia (14 giu 1900) era previsto di ospitare in città un congresso storico, a cui affiancare una *Esposizione napoleonica* da tenersi entro locali appositamente costruiti dal Municipio. L'idea e l'impostazione dell'iniziativa si dovevano al Barone Alberto Lumbroso, noto per i suoi studi storici (nel 1894 aveva dato alle stampe il suo *Saggio di una bibliografia ragionata per servire alla storia dell'epoca napoleonica*) e che nel 1904, in seguito al terribile incendio che ne danneggiò gravemente i fondi, donò alla Biblioteca nazionale di Torino circa 26.000 volumi, stampe e manifesti riguardanti il periodo napoleonico.

Alla mostra dovevano figurare «ritratti, autografi, medaglie, ricordi d'ogni genere e su qualunque fatto o persona di quel tempo [...] Della riuscita dell'Esposizione fanno fede i membri dell'apposito Comitato, che hanno a loro presidente Federico Masson, il possessore della più completa e più tipica raccolta di ritratti, documenti ed oggetti d'ogni genere, tutti su Napoleone, sulla sua famiglia e sulla storia di quegli anni fortunosi»¹⁰⁷. Masson era uno storico francese noto per gli studi su Napoleone, di cui aveva pubblicato insieme a Guido Biagi gli scritti inediti dal 1786 al 1793¹⁰⁸, e i suoi libri avevano raggiunto una discreta popolarità, grazie al suo stile «scorrevole e brillante»¹⁰⁹. L'organizzazione della mostra napoleonica, a cui il comune contribuiva anche con lo stanziamento di un fondo per il Comitato ordinatore, coinvolse i membri della Società storica alessandrina, all'epoca diretta da Lorenzo Bordes: alcuni verbali delle assemblee dei soci registrano infatti la presenza di collezioni cittadine che potevano essere utili al progetto espositivo (come gli oggetti e le memorie «di pregio» possedute dalla famiglia Mathis)¹¹⁰; d'altro canto la «Rivista», a partire dal numero di aprile-giugno del 1899 e per tutto l'anno successivo, pubblicò una serie di fascicoli speciali interamente dedicati agli studi sull'età napoleonica nell'alessandrino. la circostanza sollecitò la donazione di alcuni cimeli, come il bicchiere usato da Pio VII mentre si recava all'incoronazione di Napoleone da parte degli eredi del deputato Paolo Ercole¹¹¹.

Le «mutate condizioni amministrative» del municipio fecero arenare il programma, che si

¹⁰⁶ *Ibidem*, scheda 9; ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Lascito di Levi Deveali Elia di alcuni oggetti d'antichità"; F. Gasparolo, *Doni Elia Levi Deveali al Museo di Alessandria*, in «RSAA», A. VII, serie III, fasc. XXVIII, ottobre-dicembre 1923, pp. 382-383.

¹⁰⁷ A. Lumbroso, *Il Congresso storico napoleonico di Alessandria per il centenario di Marengo*, in *Nuova Antologia*, a. XXXIV, fasc. 660, 16 giu 1899, pp. 720-724.

¹⁰⁸ *Napoleon inconnu: papiers inédits (1786-1793) publiés par Frederic Masson et Guido Biagi accompagnés de Notes sur la jeunesse de Napoleon (1769-1793) par Frederic Masson*, Parigi 1895.

¹⁰⁹ «Fra coloro, cui la letteratura napoleonica va debitrice di opere importanti e geniali, merita il primo posto Federico Masson. Egli ha poco più di sessant'anni, e, fin da giovine, si fece segnalare per il suo amore alla storia ed alla bibliografia. Fu per parecchio tempo bibliotecario al ministero degli affari esteri; e si acquistò la simpatia e l'amicizia del principe Napoleone, il quale, prima di morire, lo incaricò di classificare tutte le carte importanti possedute dal principe stesso, e che si trovano nel castello di Prangins. Più di venti volumi ha pubblicato il Masson sulla storia moderna di Francia, e specialmente sulla vita di Napoleone; egli è riuscito, per mezzo del suo stile scorrevole e brillante, a render popolari i suoi scritti, i quali hanno, in breve volger di tempo, acquistata una ben meritata celebrità»: «La Bibliofilia», A. X (1908-1909), vol. X, p. 403.

¹¹⁰ *Verbale dell'assemblea generale dei soci*, in «RSAA», A. VIII, gennaio-marzo 1899, p. 3. Gli oggetti napoleonici appartenuti al conte Mathis furono depositati al museo dall'assessore Luigi Germano nel 1898 (*Lettera del direttore della Biblioteca Civica al Sindaco di Alessandria*, 6 agosto 1898, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771).

¹¹¹ *Verbale della Giunta Municipale*, 26 aprile 1899, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771.

ridusse quindi «ad una solenne commemorazione che sarebbe stata tenuta in Alessandria il giorno 14 Giugno 1900 da una distinta individualità cultrice delle discipline storiche (scelta nella persona del Comm. Prof. Bertolini della Università di Bologna), alla pubblicazione di documenti dell'Epoca Napoleonica da farsi a cura del Municipio, e in una gita illustrativa ai campi di Marengo»¹¹².

4.3 Donare per creare un museo, tra promozione delle arti e ritratto di una classe borghese: la Pinacoteca Viecha

4.3.1 *Il testamento del notaio Antonio Maria Viecha*

Ad Alessandria la nascita del Museo Civico seguiva di circa trent'anni la fondazione della locale Pinacoteca, nata in seguito alle disposizioni testamentarie lasciate dal notaio Antonio Maria Viecha¹¹³. In questo caso l'istituzione di un museo non poté essere sviata, poiché prevista esplicitamente dalle clausole della cessione. Nella seduta del consiglio comunale del 12 dicembre del 1854 veniva letto il memoriale con cui il notaio alessandrino Antonio Maria Viecha legava al municipio una collezione di dipinti «cui Egli, stimolato dall'amore per le belle Arti, e mercé l'amicizia ond'era stretto con alcuni valenti Pittori, giunse a possedere nel trascorso di molti anni, non badando a sacrificio di sorta»¹¹⁴. Nel 1855, consegnando alle stampe la sua *Storia di Alessandria*, Carlo A-Valle non tralasciava un sentito elogio all'iniziativa del dono, «altrettanto più prezioso, in quanto che non era in morte, ma vivente l'autore medesimo, il quale spogliavasi per generoso senso di filantropia di oggetti acquistati con tanti sacrifici e custoditi con tanta predilezione»¹¹⁵. Lo scopo del legato era quello di avviare la formazione di una pinacoteca pubblica, che il donatore richiedeva imponendo alcune condizioni:

- 1° Che l'accennata Collezione di Quadri sia collocata in una sala annessa a qualche Stabilimento Municipale
- 2° Che ne sia aperto l'accesso al Pubblico in quei giorni ed ore da determinarsi dal Municipio.
- 3° Che sia vigilato nel miglior modo, acciò nel lasciarne l'uso al Pubblico non vengano per

¹¹² *Verbale dell'assemblea ordinaria dei soci*, in «RSAA», A. X, gennaio-marzo 1901, pp. IV-V.

¹¹³ Cfr. S. Abram, *Promozione delle arti e ritratto di una classe borghese: la donazione Viecha e la nascita della Pinacoteca Civica di Alessandria*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità*, vol. II, pp. 59-66.

¹¹⁴ *Verbale di seduta del consiglio comunale di Alessandria del 12 dicembre 1854*, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Dono di quadri fatto dal Not.° Ant.° Viecha".

¹¹⁵ Carlo A-Valle, *Storia di Alessandria dall'origine ai giorni nostri*, Torino 1855, volume IV, p. 55. Sulla donazione e sulla consistenza della collezione: E. Filippelli, *Notizie storiche sulla Pinacoteca Viecha e Civico Museo di Alessandria*, Alessandria 1912; F. Gasparolo, *I quadri del Migliara e la Pinacoteca Civica di Alessandria*, in «RSAA», A. XXV, aprile-giugno 1916, pp. 2-92; S. Pinto, *L'Ottocento*, in C. Spantigati e G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, op. cit., 1986, pp. 113-159.

imprudenza guasti i Quadri.

4° Che non sia mai permesso ad alcuno per qualunque causa di esportarli altrove.

5° Che mai se ne faccia distratto per qualsivoglia causa.

6° Che se ne formi un doppio inventario, uno per gli Archivi Municipali e l'altro per il donatore stesso¹¹⁶.

Il consiglio encomiava l'iniziativa di Viecha, che con la sua donazione veniva somministrando un «efficace mezzo di studio» per i suoi concittadini, che avrebbero potuto imitare i capolavori «del rinomatissimo pennello, in un genere di Pittura che fece epoca nel nostro secolo», uno stimolo alla generosità e alla responsabilità civica per altri potenziali donatori e l'occasione per la città di celebrare la più rinomata gloria municipale¹¹⁷.

La donazione rappresenta un episodio piuttosto precoce nel panorama non solo piemontese, ma anche italiano, di quel fenomeno che a partire da metà ottocento vide numerosi esponenti del notabilato urbano promuovere la nascita dei musei civici. Nei piccoli e grandi comuni dell'Italia risorgimentale la borghesia delle professioni, sempre più inserita nelle amministrazioni pubbliche, sposava cause filantropiche e mecenatistiche a favore dell'educazione, dell'assistenza e dello sviluppo economico e culturale. Su un binario alternativo a quello delle grandi collezioni di derivazione regia o nobiliare, le testimonianze d'arte e di storia erano affidate alle cure dei municipi per farne l'«imponente vetrina delle virtù della città»¹¹⁸.

La raccolta di dipinti di Viecha era di particolare pregio per gli alessandrini perché conteneva numerose opere dell'«inarrivabile Cav. Giovanni Migliara nostro concittadino»¹¹⁹. La produzione dell'artista si era caratterizzata fin dagli esordi per una non comune fortuna espositiva e di mercato, che accomunava predilezioni regie e importanti collezionisti di area lombarda e piemontese¹²⁰. Tra questi ultimi il torinese Pietro Baldassarre Ferrero, che accanto all'amico Migliara aveva riunito opere di rinomati maestri quali Palagi, Hayez e d'Azeglio¹²¹.

¹¹⁶ *Verbale del Consiglio Comunale di Alessandria del 12 dicembre 1854*, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Dono di quadri fatto dal Not.° Ant.° Viecha".

¹¹⁷ *Lettera di Antonio Maria Viecha al Signor Sindaco e Consiglieri del Municipio di Alessandria*, Alessandria 5 dicembre 1854, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Dono di quadri...", cit.

¹¹⁸ A. Emiliani, *Il museo, laboratorio della storia*, in *I musei*, collana Capire l'Italia del TCI, vol. IV, Milano 1980, in part. pp. 37-40.

¹¹⁹ Cfr. n. 114.

¹²⁰ Al 1823 risale la prima committenza da parte di Carlo Felice per Govone, poi seguito dalla vedova Maria Cristina; Carlo Alberto, che nel 1831 diede a Migliara la nomina di Cavaliere e nel 1833 quella di pittore di genere, gli commissionò due dipinti per la serie illustrante i fasti di Casa Savoia (uno dei quali fu presentato alla pubblica esposizione presso il Castello del Valentino nel 1832); nel 1834 Migliara partecipava infine alla realizzazione degli acquerelli per l'album del sovrano: P. Manchinu, *Giovanni Migliara*, scheda in P. Dragone (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Torino 2002, pp. 345-6, con bibliografia.

¹²¹ M. C. Gozzoli, *La collezione Ferrero*, in E. Castelnuovo e M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra, Torino 1980, vol. I, p. 456; M. Tomiato, *Collezionismo e committenza privata*, in P. Dragone (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865*, Torino 2001, pp. 87-98; Eadem, *Il collezionismo privato a Torino*, in P. Dragone (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Torino 2002, pp. 293-294 e scheda biografica di Pietro Baldassarre Ferrero a p. 335.

4.3.2 *L'amore per le belle arti e la memoria della tradizione alessandrina*

Gli studi finora condotti hanno privilegiato l'atto della donazione Viecha e la consistenza del nucleo migliarista, ma si sono soffermati meno sulla biografia di questo discreto e generoso notaio alessandrino, così come sul suo profilo di collezionista e mecenate. La famiglia Viecha era presente in città almeno dalla metà del secolo precedente; Antonio Maria (Alessandria 1789-1858) vi esercitava l'attività notarile e giuridica fin dal 1816, dopo averla ereditata dal padre Luigi¹²². Consigliere municipale nel 1848, godeva di considerevole stima in città per la sua condotta morale e gli atti di beneficenza, ed era ricordato per aver «lasciato l'esempio dell'amore e della fede nelle istituzioni liberali»¹²³. Il suo sostegno alla produzione artistica si era manifestato non solo in qualità di acquirente ma anche favorendo l'impegno pubblico nella promozione delle arti fin dalla giovane età. Nel 1829 Pietro Civalieri ricordava lo zelo con cui Viecha, gerente della società finanziatrice, aveva promosso presso il municipio la realizzazione della medaglia dedicata a Migliara e commissionata allo scultore Alessandro Puttinati: già allora le qualità umane erano accostate all'amore «sviscerato» per le belle arti, di cui il notaio si faceva protettore in virtù della sua agiatezza economica¹²⁴.

Alla sua influenza si dovette inoltre la concessione di un sussidio municipale a Carlo Canigia (1802-1852), che in segno di ringraziamento realizzava nel 1839 per l'aula consolare del Palazzo Civico il bassorilievo con *La città di Alessandria che premia le belle arti*. Nella biografia dello scultore vergata da Maurizio Tarchetti, la fortuna e il sostegno ampiamente ricevuti dalla città natale erano riferite, oltre che al favore del Marchese Inviziati, alla «infaticabile premura ed amore alle belle arti» del notaio, che gli aveva procurato la pensione vitalizia e prestigiosi incarichi, tra cui le committenze da parte delle famiglie Casalini e Franzini¹²⁵. Per lo scultore, autore anche del monumento funebre per il padre Luigi (1755-1837)¹²⁶, Viecha era un referente fidato, come dimostra nel 1839 l'incarico a seguire le trattative e a curare il trasporto del busto di Giovanni

¹²² F. Miotti, *Sulla Pinacoteca. Note storico-genealogiche sulla famiglia di Antonio Maria Viecha, il fondatore della civica galleria*, in «Nuova Alexandria», a. X, n. 1/2004, pp. 17-19. Il padre Luigi risulta nell'elenco degli associati al Vocabolario piemontese-italiano di Michele Ponza del 1833, mentre il fratello Francesco era membro della Riunione Artistico-Letteraria Alessandrina, per cui si rinvia a: M. Tomiato, *I primi incrementi della Pinacoteca Civica: la donazione Castellani*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità*, op. cit., 2009, pp. 66-69.

¹²³ *Necrologia*, in «Avvisatore Alessandrino», 1858, p. 196.

¹²⁴ P. Civalieri, *Memorie storiche di Alessandria. Parte III 1829-1836*, a cura di R. Livraghi, G. Ivaldi, G. M. Panizza, Alessandria 2009, p. 22. Delle opere donate da Viecha al municipio faceva parte anche la statuetta in scagliola realizzata da Puttinati e raffigurante Giovanni Migliara, tuttora nelle collezioni civiche.

¹²⁵ Il testo manoscritto di Maurizio Tarchetti (*Biografia di Carlo Canigia scultore alessandrino*) si trova in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1715. Tra i sostenitori alessandrini dello scultore viene citato anche il pittore Baudolino Rivolta, che favorì l'incarico per il monumento del Conte Gajoli. Sulla biografia dello scultore, con particolare riferimento ai legami con la città natale, si rinvia a F. Gasparolo, *Carlo Canigia*, in RSAA, A. IX (XXIV), aprile-giugno 1925, fasc. XXXIV (Serie III), pp. 170-182, che definiva Viecha «uno dei suoi più affezionati protettori».

¹²⁶ Il «genio che piange l'amara perdita del generoso Viecha», già segnalato da Monica Tomiato (M. Tomiato, *Aspetti del mecenatismo pubblico ad Alessandria nel secondo quarto dell'Ottocento: il caso di Carlo Canigia*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità d'Italia*, vol. I, Alessandria 2008, p. 61) e posto al cimitero di Alessandria nella cappella di famiglia, era ricordato da G. B. Rossi, *Sulla vita e sulle opere del cav. Carlo Canigia scultore*, Alessandria 1870.

Migliara, uno dei più importanti tributi che la città offriva all'artista all'indomani della sua scomparsa e destinato a essere esposto nella sala del Consiglio Comunale. In quegli anni Canigia, di cui i biografi amavano ricordare il discepolato romano presso Canova, aveva raggiunto una notorietà che varcava i confini nazionali: dopo aver eseguito nel 1829 la «colossale statua» del Beato Amedeo per la chiesa della Gran Madre a Torino, l'anno successivo era stato chiamato in Spagna per i ritratti del sovrano Ferdinando VII e della Regina Maria Cristina. Negli anni successivi la fortuna dello scultore, legato all'ambiente intellettuale dell'abate Valperga, fu coronato dal favore di Carlo Alberto e dall'incarico per i busti di uomini illustri nel Palazzo dell'Università¹²⁷.

La spedizione ad Alessandria del busto di Migliara era stata anticipata da una lettera in cui lo scultore, oltre a delegare a Viecha il disbrigo delle pratiche di dogana, sottolineava l'importanza che aveva voluto attribuire al monumento:

Il piede su cui posa l'effigie dell'immortale Migliara è di Alabastro Orientale, pietra la più preziosa, che ne faccio dono, onde far viepiù risplendere in ricchezza la bell'azione della Città, a favore del celebre concittadino. La sud.ta pietra non è stata usata dagli antichi che per i busti degl'Imperatori, e fra i moderni l'ho adoperata io per i busti delle LL. MM. CC. che feci nel trentadue e vedrà V. S. Ill.ma che produrrà un bell'effetto assai migliore se fosse di marmo statuario come il ritratto. Le raccomando moltissimo che si abbia molta attenzione nello scassarlo, e di farlo vedere solamente a chi spetta, perché alla mia venuta voglio fare una pubblica Esposizione delle mie cose e d'altronde se tutti l'hanno veduto non interessa più allora.¹²⁸

Il rapporto tra Giovanni Migliara e Antonio Maria Viecha è tradizionalmente ricordato dai contemporanei a suggello dell'amore per le belle arti manifestato dal notaio lungo tutto l'arco della vita. Nelle memorie di Civalieri l'amicizia fra i due era fatta risalire agli anni che ancora precedevano la celebrità del pittore, che ripagava con opere le prestazioni dell'amico notaio¹²⁹. Alcuni dei disegni di Migliara provenienti dalle raccolte di Viecha testimoniano la consuetudine tra i due nelle dediche di affettuosa amicizia¹³⁰.

Le esposizioni dell'Accademia di Brera sancivano annualmente la fortuna degli artisti

¹²⁷ M. di Macco, *La galleria ottocentesca di uomini illustri nel Palazzo dell'Università di Torino*, in A. Quazza, G. Romano (a cura di), *Il Palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni*, Torino 2004, pp. 111-142; L. Avataneo, *I «monumenti dei dotti» dai documenti dell'Archivio Storico dell'Università di Torino*, *ibidem*, pp. 143-166; L. Levi Momigliano, L. Tos (a cura di), *Eufrosia a Masino. Progetti illuministi e sentimenti romantici*, Torino 2001.

¹²⁸ *Lettera di Carlo Canigia a un non meglio specificato "Cavaliere"*, Roma 23 marzo 1839, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1770.

¹²⁹ Una traccia di questa testimonianza è fornita fin dagli anni '20 da numerosi atti rogati dal notaio Viecha per diversi esponenti della famiglia Migliara.

¹³⁰ M. C. Gozzoli, M. Rosci, G. Sisto, *L'opera grafica di Giovanni Migliara in Alessandria*, Alessandria 1977, cat. n. 162 (*Vecchio seduto tra le rovine di un'abbazia*, disegno a matita, con dedica «Gio. Migliara all'Amico Antonio Viecha») e n. 163 (*Capriccio*, disegno a matita con dedica «Gio. Migliara per fare visita all'amico Viecha»). Anche Francesco Mensi, nell'inventario della Pinacoteca da lui compilato nel 1877 in qualità di conservatore, riferiva che uno dei disegni di Migliara era «Dono dell'Autore al Fondatore della Pinacoteca per il capo d'anno»: *Testimoniali di stato e consegna degli effetti mobili e degli oggetti d'arte esistenti nei locali ad uso Pinacoteca Viecha*, 1 giugno 1877, conservato presso il Settore Musei del Comune di Alessandria.

operanti a Milano; Giovanni Migliara, che vi esponeva fin dal 1812 e che nel 1822 era stato nominato socio accademico, partecipava ogni anno con numerosi dipinti (ammirati per la perizia tecnica con cui ritraeva paesaggi, scene di interni e soggetti di carattere storico), con i ricercatissimi *fixés* dipinti su seta e con opere all'acquerello, particolarmente apprezzate per l'inconfondibile restituzione degli effetti di luce. Scorrendo gli elenchi delle opere s'incontrano i nomi dei principali committenti e acquirenti dell'artista, tra i quali i marchesi Arconati e Trivulzio, il conte Pio Bolognino, alcuni artisti vicini al Migliara come Alessandro Sanquirico e Giovanni Battista Dell'Acqua, e una folta schiera di amatori borghesi. Sul fronte del collezionismo piemontese, più volte rappresentato grazie alle opere dalle raccolte di Pietro Baldassarre Ferrero e di Gaetano Bertalazzone d'Arache, nel 1833 era esposto in mostra il *Portico superiore di un convento di Cistercensi con alcuni monaci intenti a diversi uffici pel signor Antonio Viecha di Alessandria*¹³¹. L'anno precedente Migliara aveva compiuto un viaggio nei territori del Piemonte e della Savoia, una pratica rinnovata periodicamente lungo la penisola per trovare soggetti di ispirazione per i suoi dipinti.

Di natura diversa erano i viaggi di formazione che i rampolli dell'aristocrazia e dell'alta borghesia compivano in giovane età alla scoperta delle bellezze artistiche e paesaggistiche del paese. Fu proprio in procinto d'intraprendere il «viaggio d'Italia» che Antonio Maria Viecha, nel 1818, procedette alla stesura del suo primo testamento, capostipite di sette successive disposizioni che forniscono alcuni nuovi elementi utili a far luce non solo sugli averi del notaio ma soprattutto sulla maturazione dei suoi intenti¹³². L'eredità da lui lasciata nel 1818 e nel 1823 includeva unicamente cifre in denaro, destinate prevalentemente ai familiari; dal 1838 subentrava invece l'urgenza di determinare la sorte delle proprie collezioni d'arte. Il motivo scatenante era dichiarato nella prematura e repentina scomparsa (avvenuta l'anno precedente) dell'illustre concittadino e «desideratissimo Amico» Giovanni Migliara, tragico episodio che troncava la speranza di veder approdare ad Alessandria il dipinto a olio raffigurante la chiesa di San Marco a Venezia, che il pittore aveva desiderio di donare alla città in segno di gratitudine per le onorificenze ricevute¹³³. L'opera era rimasta infatti a uno stadio di bozzetto e, sebbene la vedova avesse deciso di farne comunque dono all'amministrazione civica, insieme a un acquerello raffigurante la *Porta Ticinese di Milano sotto la neve*, queste poche opere agli occhi dei non esperti non sarebbero state sufficienti per farsi «una giusta ed adeguata idea dei magichi tocchi del suo impareggiabile pennello, e degli effetti di luce che sapeva così ben maneggiare per cui veniva da tutti proclamato il Pittore della luce». In città si sentiva così il peso di una perdita irreparabile, aggravata dal fatto di non

¹³¹ *Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano : discorsi letti nella grande aula del Regio Cesareo Palazzo delle Scienze e delle Arti in Milano*, Milano 1833, p. 63.

¹³² Per i testamenti dal 1823 al 1854, citati in F. Miotti, *Sulla pinacoteca...*, op. cit., 2004, ringrazio Fausto Miotti e Carlo Bianchi per avermi generosamente facilitato il loro reperimento. Tutti sono conservati in ASAL, NA, alle seguenti collocazioni: Il versamento, Notaio Carlo Archini, vol. 182, f. 274, 23 gennaio 1823; Il versamento, Notaio Francesco Vignoli, vol. 4207, f. 198, 16 giugno 1838 e vol. 4208, f. 254, 2 agosto 1839; III versamento, Notaio Giovanni Sacco, vol. 516, f. 107, 7 settembre 1848 e vol. 525, f. 35, 17 luglio 1851; IV versamento, Notaio Antonio Legnani, vol. 1668, f. 173, 8 agosto 1854. A questi va aggiunto il testamento del 1818 appena citato: Il versamento, Notaio Carlo Archini, vol. 181, f. 58, 2 novembre 1818. Salvo indicazioni diverse, le citazioni riportate in questo paragrafo sono tratte dai testamenti elencati.

¹³³ Viecha chiederà a Teodolinda Migliara una copia di questo dipinto, che sarà parte del dono al Municipio.

possedere alcun dipinto finito di mano dell'illustre compatriota: con l'intento di supplire a questa mancanza, Viecha si era quindi deciso a disporre il legato nei confronti del municipio, cui lasciava tutti i dipinti a olio, i disegni e gli acquerelli indicati in un elenco scritto di suo pugno e depositato tra le carte di famiglia.

La morte di Giovanni Migliara aveva spronato le disposizioni di Viecha a favore della patria comune quale avvio per la costituzione di una pubblica pinacoteca ma anche quale sincero tributo di amicizia¹³⁴. L'intenzione, meditata quindi dal notaio ben prima dell'atto di donazione del 1854, sull'onda di un profondo rammarico, cadeva tra l'altro in anni in cui la pratica di devolvere le proprie collezioni a favore dei musei civici non era così diffusa come lo sarebbe stata qualche decennio più tardi. A quelle date, infatti, si contavano solo rari episodi, sebbene di estrema rilevanza, come quello dello scrittore e collezionista Paolo Tosio, che nei primi anni '30 aveva legato al comune di Brescia le sue ricche raccolte d'arte (ereditate poi nel 1846), o quello della straordinaria donazione di Teodoro Correr che segnò nel 1830 la nascita dei Musei Civici di Venezia¹³⁵. Anche in Piemonte si erano registrate iniziative analoghe. Nel 1833 Gaudenzio De Pagave stabiliva per testamento di lasciare alla città di Novara un cospicuo patrimonio in denaro, immobili da destinare a una istituzione assistenziale e soprattutto un gruppo di dipinti, stampe, disegni e libri, provenienti dalla collezione del padre Venanzio, che stimolarono nell'amministrazione civica la prima ipotesi di museo municipale¹³⁶. La città di Torino invece nel 1837 aveva ereditato la raccolta degli acquerelli di Giovanni Battista De Gubernatis, che con il testamento del 1835 aveva stabilito di lasciare le sue ottocento e più opere di pittura alla moglie, destinandole alla sua scomparsa alla Città di Torino, perché le esponesse nelle scuole di disegno con il vincolo del divieto di alienazione. Entrato in possesso delle opere già nel 1840, il Comune le esposé l'anno stesso in due occasioni pubbliche, per poi farne uno dei pilastri con cui procedere nel 1863 all'istituzione del Museo Civico¹³⁷.

4.3.3 *La consistenza della collezione*

Il Civico di Torino, tradizionalmente considerato il primo museo d'arte moderna istituito in Italia, aveva in realtà un precursore nella Pinacoteca Viecha, cui il notaio impresso un forte indirizzo di promozione dell'arte contemporanea e di celebrazione delle glorie locali. Insieme ai dipinti di Giovanni e Teodolinda Migliara, il dono comprendeva un gruppo di disegni di Francesco Mensi con ritratti di cultori alessandrini delle arti e della storia patria, quasi a formare una galleria

¹³⁴ Cenni di sentimentalismo accompagnano anche il riferimento a una delle opere incluse nel dono, *Il ciarlatano Dulcamara che vende l'Elisire*, quando Viecha vi annotava accanto che «intorno a questo dipinto l'artista lavorava alle ore 4 pomerid. e del giorno 18 di Aprile 1837, e tre ore dopo spirava!»: *Elenco dei dipinti di proprietà del Notajo Certificatore Antonio Maria Viecha donati al Municipio di Alessandria, 5 dicembre 1854*, seguito da *Altri oggetti donati dal sud.º Sig.º Notajo Antonio Maria Viecha addì 20 giugno 1855*, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771.

¹³⁵ V. Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1859; *Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia. Doni fatti al Museo dalla sua fondazione fino al 1880 e cenni intorno al suo collocamento nel nuovo edificio*, Venezia 1880.

¹³⁶ Cfr. § 4.2.2.

¹³⁷ Cfr. § 4.4.

degli alessandrini illustri: nel 1838 «quello del detto Cav. Migliara, l'altro dell'Esimio Giureconsulto e letterato Giacomo Antonio De Giorgi, il terzo dello scultore Canigia altro compatriota ed il quarto dello stesso Pittore Mensi», a cui si unirono nel testamento del 1839 il ritratto di Teodolinda Migliara, nel 1851 del civico bibliotecario Giuseppe Pellati e successivamente del professor Giovanni Antonio Scazzola. Alla biblioteca era destinata già dal 1838 «una collezione di scenari, coloriti in due volumi in Foglio, opera magnifica ed inedita dell'Egregio Pittore ed Architetto Alessandro Sanquirico nato in Milano ma oriundo del Bosco, e come tale anch'esso nostro Concittadino, dal medesimo donatami in pegno di sua verace amicizia»¹³⁸. Viecha accresceva il nucleo delle opere in dono aggiungendo nel 1848 l'apprezzatissimo dipinto a olio del Mensi raffigurante *Zefiro e Psiche* e nel 1851 il quadro di soggetto napoleonico dipinto dal Cav. Borroni di Voghera e oggi non più reperibile¹³⁹. L'elenco completo delle opere, compilato tra il dicembre del 1854 e il giugno del 1855, comprendeva inoltre il *Tramonto del sole sulla Jung Frau* di Giacinto Corsi (appena esposto alla Promotrice di Torino) e acquerelli di Ferdinando Storelli, Federico Moja e Luigi Bisi, quasi a completare il panorama artistico coevo a Migliara, con particolare accento sui suoi diretti seguaci¹⁴⁰.

Il nucleo costitutivo della Pinacoteca presentava un'indubbia coerenza e si mostrava in rimarchevole sintonia con le *Notizie sui celebri pittori e su altri artisti alessandrini* del De Giorgi, pubblicate nel 1836 con le integrazioni di Cristoforo Mantelli e che non a caso Viecha aveva voluto includere nella donazione¹⁴¹. Il volume, presentato come «un saggio di storia pittorica del municipio»¹⁴², aveva lo scopo di rivalutare il ruolo di Alessandria nello sviluppo delle arti, facendo leva non solo sulle recenti fortune dei suoi più celebri concittadini (Canigia, Migliara, Sanquirico) ma tentando anche l'abbozzo di una prima storia artistica del territorio, che avrebbe contribuito a smentire il tradizionale pregiudizio sull'inattitudine alle belle arti da parte dei piemontesi. L'intento

¹³⁸ M. I. Biggi, M. R. Corchia, M. Viale Ferrero (a cura di), *Alessandro Sanquirico: il Rossini della pittura scenica*, Pesaro 2007. A tal proposito è interessante ricordare la passione per il teatro del notaio Viecha, che nei primi testamenti aveva lasciato disposizioni anche per la destinazione del proprio palchetto.

¹³⁹ Il dipinto raffigurava «la Vittoria, che offre la Corona d'Italia a Napoleone, dopo la battaglia di Marengo». La celebrazione dell'epopea napoleonica, viva nell'alessandrino per i riferimenti alla battaglia di Marengo e che nella prima metà dell'ottocento veniva consacrata dal grandioso progetto museale di Villa Delavo (M. Tomiato, *Villa Delavo: la rivisitazione del mito napoleonico nella prima età risorgimentale*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità*, op. cit., 2008, pp. 70-75), è presente nella donazione di Viecha anche con il volume di «ritratti incisi dei Marescialli di Francia, cominciando da Napoleone» inseriti nella donazione a partire dal testamento del 1848.

¹⁴⁰ *Elenco dei dipinti di proprietà del Notajo Certificatore Antonio Maria Viecha...*, cit. Viecha elenca un acquerello per ciascun autore, senza indicazione di titoli; nell'inventario del 1877 (cfr. nota 14) Mensi riporta al n. 25 la *Piccola chiesa ottagonale e frati* di Federico Moja (che in E. Filippelli, *Catalogo della Pinacoteca Viecha di Alessandria*, Alessandria 1915, cat. n. 45, diventa *Duomo di Lugano* di Angelo Moia, cui si attribuisce un secondo acquerello, *Grotta*, anch'esso indicato come dono di Viecha), al n. 30 il *Portico con acqua sottostante: lavandai ed una barca* di Luigi Bisi (che sembra corrispondere all'acquerello pubblicato in F. Grana, *La civica amministrazione alessandrina a sostegno degli artisti locali: notizie di alcuni pensionati artistici da Francesco Mensi a Giovanni Battista Rossi*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità d'Italia*, op. cit., 2008, p. 57 con attribuzione a Federico Moja) e al n. 34 un «acquerello a bistro» di Storelli (che in Filippelli 1915, cat. n. 46, è indicato come *Paesaggio alpestre*).

¹⁴¹ Nel 1827 Viecha e De Giorgi, insieme a Giuseppe Casalini Mantelli, erano iscritti alla Società di Lettura sorta in Alessandria: ASAL, Archivio Civalieri di Masio, b. 43, fasc. 16.

¹⁴² G. A. De Giorgi, *Notizie sui celebri pittori e su altri artisti alessandrini*, con note dell'editore, Alessandria 1836, p. 93.

era rafforzato con il cenno esplicito alla *Lettera al Conte Giuseppe Franchi di Pont* di Costanzo Gazzera del 1820, ma anche con il richiamo ad alcuni dei più autorevoli esponenti della storiografia artistica, come Leopoldo Cicognara e Seroux d'Agincourt. Un riferimento quest'ultimo di un certo interesse, se ricordiamo come fin dal 1848 Viecha avesse disposto di donare alla biblioteca civica i sei volumi di testo e i tre di incisioni proprio della *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti*.

L'edizione del 1836 presentava, accanto alle *Notizie*, un altro inedito del De Giorgi dedicato alla biografia di Giovanni Migliara, che secondo una consueta sovrapposizione tra virtù umane e qualità artistiche era additato quale esempio per i «giovanetti alessandrini», chiamati a onorare la patria «coll'indefesso studio, e con tutte le forze del vostro ingegno»¹⁴³. Più avanti nel testo, una nota redatta da Mantelli a proposito del fratello di Giovanni, l'intagliatore Giuseppe Migliara (di cui Viecha donava al municipio una piccola testa in avorio), forniva lo spunto per elogiare la qualità dell'ebanisteria e più in generale dell'artigianato locale, e soprattutto per una lunga arringa a favore della creazione in città di scuole di disegno, di ornato, di geometria e di meccanica applicate alle arti. L'esortazione ai giovani e l'attenzione alla loro istruzione richiamano le parole con cui Viecha nel testamento del 1838 esprimeva le ragioni che l'avevano spinto al dono, ossia «la speranza che animerà qualche altro mio concittadino ad arricchire questa piccolissima raccolta di qualche buon dipinto, onde poter poi col tempo formare una piccola sì, ma scelta Pinacoteca, che servirà d'istruzione a quei giovani, che si dedicano alle Belle Arti, e di sprone a seguire l'esempio di quei sommi che hanno illustrato colle opere loro la patria, dalla quale vennero generosamente remunerati, e per cui la loro memoria è tramandata ai posteri più lontani». Il tema dell'educazione era caro al notaio alessandrino, che tra le sue prime disposizioni destinava una somma cospicua alla fondazione di un asilo di carità, visto come il solo mezzo capace di migliorare le sorti delle classi indigenti, fornendo loro strumenti di conoscenza e di educazione morale, sull'esempio degli istituti già da qualche tempo introdotti nel Lombardo Veneto, in Toscana e in altre città italiane¹⁴⁴.

Le opere d'arte fin qui citate non dovevano rappresentare l'intera collezione di Viecha, che fin dal 1839, pur offrendo in eredità tutti i dipinti presenti nel suo gabinetto al momento del decesso, aveva escluso dalla devoluzione i ritratti di famiglia. Indice di un possibile ulteriore ambito collezionistico del notaio potrebbe essere la testa di marmo cinquecentesca, raffigurante una giovine donna, inclusa nel legato: la sua presenza avrebbe potuto stimolare l'incremento delle raccolte museali in direzione dell'arte antica ma anche porsi quale esempio di ispirazione classica per lo studio e l'esercizio dei giovani artisti.

I testamenti presentano inoltre una discreta quantità di oggetti e preziosi, lasciati in eredità agli amici più intimi¹⁴⁵: brevi descrizioni che lasciano però intravedere predilezioni di gusto, affinate

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 35-36.

¹⁴⁴ La disposizione, inclusa nel testamento del 1838, nel 1848, fondato ormai il Pio Istituto degli Asili di Carità, fu mantenuta in forma di sostegno all'attività dell'istituto.

¹⁴⁵ Accanto a Luigi Capasoni e Pietro Stura, al fratello Francesco, alla sorella Luisa, al cugino Giuseppe Pirattoni e al nipote Alfonso Balbi, compagno colleghi (i notai Carlo Archini e Giovanni Sacco, il causidico Giuseppe Archini), professionisti (il protomedico Francesco Quaglia, l'avvocato Vincenzo Capriolo), alti funzionari (il Cavaliere Giuseppe Sacco Intendente Generale e Segretario di Stato, Gaspare Archini Segretario del Governo), insieme a Giuseppe Pellati e all'amico pittore Francesco Mensi.

nel corso dei viaggi in Italia e all'estero, e ulteriori interessi nel campo delle belle arti. Oltre ad alcuni oggetti d'uso e curiosità, come la «zuccheriera d'argento di forma antica» e la scatola di lava acquistata a Napoli, compaiono diversi gioielli (un piccolo anello d'oro con un rilievo rappresentante un Antinoo, una spilla di porcellana di Sevres «nel cui interno si vede un uccello e fiori» e un altro interessante anello «con piccola pietra antica rinvenuta nelle rovine dell'antica Luni nel cui interno vi è inciso un carro con cavalli»), diverse stampe incise dal Morghen¹⁴⁶, una scatola d'oro avuta in dono dal marchese Paulucci e due pendule in bronzo dorato, l'una denominata «La Meditativa» e l'altra, acquistata a Parigi, detta «Les Naturalistes». Un trattamento speciale era riservato al pittore Francesco Mensi, cui il notaio lasciava nel 1838 in attestato «della sincera amicizia e vivo attaccamento» il proprio orologio a ripetizione, «montato su pietre dure, con sua catenella d'oro», poi sostituito nel 1851 da «una spilla di diamanti composta di tre pietre, e due palme montate in piccoli diamanti». Un affetto manifestato anche dalla disposizione di annullare qualsiasi debito eventualmente in corso per lui così come per la sua famiglia.

Nei testamenti successivi l'erede universale di Viecha era indicato nel nipote Alfonso Balbi, figlio della sorella Luisa e impedito a svolgere la professione notarile per la salute cagionevole¹⁴⁷. Pur non essendo una condizione vincolante, il nipote accolse con favore la richiesta di aggiungere al proprio cognome quello del generoso zio, cui dimostrò la propria riconoscenza facendo erigere nella cappella di famiglia un monumento funebre degno di attenzione, e di cui ci si augura che futuri riscontri documentari possano chiarire la vicenda.

4.3.4 *L'avvio della Pinacoteca civica*

Sull'idea di museo cui Viecha mirava e sulle garanzie necessarie per avallare il legato alla città Mensi dovette certo fornire un valido contributo, considerando la sua posizione di rilievo nel contesto artistico alessandrino e non dimenticando come lo stesso pittore sarebbe stato nominato nel 1875 conservatore della Pinacoteca, cui nel 1888 avrebbe lasciato i propri disegni¹⁴⁸. Viecha, che inizialmente aveva previsto semplicemente la sistemazione dei dipinti in un «gabinetto particolare», pose condizioni progressivamente più rigide. Nel 1848, oltre a richiedere che la collezione fosse collocata «in una Camera particolare o nel Palazzo Civico od in qualche camera unita alla Pubblica Biblioteca alla quale possino sempre avere accesso gli Artisti, ed Amanti di Belle Arti», stabiliva che qualora l'impresa non avesse avuto esito entro due anni dalla sua scomparsa l'amministrazione civica avrebbe perso qualsiasi diritto sui dipinti e sarebbe stata sostituita dalla Reale Galleria di Torino, «persuaso che in quel Santuario di Belle Arti saranno degnamente collocati». Le collezioni regie erano state aperte al pubblico nel 1832 da Carlo Alberto,

¹⁴⁶ I soggetti indicati sono quelli di Dafne e Cloè, della *Maddalena* del Murillo e i «ritratti dei quattro sommi Poeti Italiani».

¹⁴⁷ Ricordando la morte di Viecha, nelle sue Memorie Civalieri citava anche l'erede Alfonso, figlio dell'avvocato Balbi «che nell'anno 7^{mo} Repubblicano fù uno dei più acerbi terroristi giacobini che funestarono con le loro esagerazioni la buona armonia che regnava in qu.^{ta} Città»: ASAL, Archivio Civalieri di Masio, b. 51, cart. O, 1858.

¹⁴⁸ Sulla figura di Francesco Mensi: E. Vannozzi, *La pittura a soggetto religioso: prime indagini su Francesco Mensi dalla formazione agli anni sessanta*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità*, op. cit., 2009, pp. 75-79.

il sovrano cui si doveva il riallestimento del piano nobile di Palazzo Reale con il progetto della "Galleria dei quadri moderni": tra le prime opere commissionate per la celebrazione della storia dinastica figurava nel 1831 l'*Amedeo VIII a Ripaglia* di Giovanni Migliara, apprezzato dal re per i soggetti tratti dal romanzo storico.

La decisione di Viecha di rendere pubblica l'intenzione del legato nel 1854 fu probabilmente dettata dalla volontà di assistere in prima persona all'avvio della Pinacoteca di Alessandria. L'iniziativa raccolse immediatamente gli encomi da parte della civica amministrazione, che deliberava così di erigere una Pinacoteca civica intitolata a Viecha e di dedicargli «un'Erma con Iscrizione che consacri la memoria del Donatore e del dono», nonostante la ritrosia espressa dal notaio, che avrebbe comunque fatto parte dell'eventuale commissione incaricata dell'allestimento¹⁴⁹. La notizia trovava eco sulla stampa locale, che riferiva anche delle discussioni avvenute in merito all'intitolazione, per qualcuno da riservare solo a una sala e non all'intero istituto: i consiglieri Damasio e Capriolo avevano sventato ogni dubbio ricordando come «essere invalso l'uso di dare il nome agli stabilimenti da quello del fondatore come infatti chiamasi Biblioteca Brera, Collegio Caccia, Ghislieri Istituto Bellini ecc.»¹⁵⁰.

La Pinacoteca fu inaugurata il 24 giugno 1855 in un locale annesso alla Biblioteca, che dal 1820 aveva sede presso il complesso dell'ex monastero della Margherita, adibito a Collegio Nazionale¹⁵¹. Nel mese precedente erano stati eseguiti i lavori necessari per adattare l'ambiente e trasportarvi i dipinti, che nel frattempo erano stati depositati su cavalletti all'«Emigrazione», in Palazzo Ferraris¹⁵². Nel locale destinato era stato intanto eretto un framezzo, messa in opera una porta d'ingresso, regolarizzato il soffitto con la costruzione di una volta a padiglione, ricoperte le pareti con assito e teleramento per l'apposizione dei quadri, predisposto un supporto in legno di noce verniciato e filetto dorato per incassare le medaglie, il tutto finito con una tappezzeria in carta «ordinaria» e un tavolo con tiretto per custodirvi libri e disegni¹⁵³.

Pochi giorni prima dell'inaugurazione era stato compilato il regolamento, affisso alla porta di ingresso, dove erano raccolte una serie di norme comportamentali in buona parte paragonabili alle consuetudini da rispettare in un buon salotto borghese: i primi articoli erano dedicati alle proibizioni (riguardanti il contatto con le opere, l'ingresso «con bambini, ombrelli, cani e bastoni», il

¹⁴⁹ Lo scultore Angelo Bruneri di Torino (già autore del monumento ad Andrea Vochieri) procedette alla realizzazione del busto, collocato nel 1856 nel locale della Pinacoteca. Sull'episodio si rinvia a: C. Spantigati, *Pinacoteca Viecha e Museo Storico Archeologico: origini e vicende delle istituzioni museali alessandrine*, in C. Spantigati e G. Romano (a cura di), *Il museo e la pinacoteca...*, op. cit., 1986, pp. 13-32.

¹⁵⁰ Il resoconto è riportato in «L'Avvisatore Alessandrino», n. 149, 14 dicembre 1854.

¹⁵¹ A. A. Piatti, *La Biblioteca Civica di Alessandria: profilo storico*, in *Dossier Biblioteca Civica*, rapporto di ricerca a cura dell'Associazione Cultura e Sviluppo, Alessandria 2004 (estratto consultato presso l'autore). Sull'avvio della Pinacoteca, sui suoi regolamenti e sugli orientamenti dei primi decenni di gestione, oggetto di un successivo capitolo, una prima ricomposizione si trova in: C. Spantigati, *Pinacoteca Viecha e Museo Storico Archeologico...*, op. cit., 1986.

¹⁵² *Liquidazione dell'ammontare delle opere eseguite nella Pinacoteca a termini della Perizia 10 maggio 1855*, 6 agosto 1855, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772.

¹⁵³ *Calcolo approssimativo dei lavori a farsi nella Biblioteca per la nuova Pinacoteca*, in ASAL, ASCAL, serie III, Atti Municipali, b. 224, perizia del 9 aprile 1955; *Verbale del Consiglio delegato 11 maggio 1855*, *ibidem*; *Liquidazione generale delli lavori eseguiti a norma della perizia 9 aprile 1955 per la Pinacoteca Viecha*, documento allegato al verbale del Consiglio Delegato del 27 giugno 1855, *ibidem*.

parlare ad alta voce), altri riguardavano le concessioni: l'autorizzazione alle copie e le visite dei forestieri o degli ospiti particolari accompagnati da Viecha (ammessi anche nei giorni di chiusura). Si prescriveva infine il divieto di esportazione e si indicavano le modalità di risarcimento per le contravvenzioni, la cui registrazione era l'unico incarico affidato agli impiegati della contigua biblioteca¹⁵⁴. Pur garantendo l'accesso alla collezione, il Municipio ancora non avvertiva la necessità di elaborare per l'istituto una struttura organizzativa e gestionale, nè si pronunciava in merito alle possibilità di sviluppo o incremento delle collezioni. La donazione Viecha aveva comunque stabilito il fulcro dell'identità culturale cittadina: intorno al nucleo migliarista l'amministrazione civica e gli alessandrini tutti erano chiamati a misurarsi con l'impegno della conservazione, dell'educazione e della promozione delle arti.

4.4 Donare per perfezionare: le rotte del Museo Civico di Torino

4.4.1 *Le prime raccolte della "metropoli del nuovo regno"*

Il ruolo dei donatori non è meno significativo nel caso in cui contribuirono, se non a far nascere, a plasmare le sorti delle istituzioni civiche. Nel caso della Pinacoteca di Alessandria è stato osservato come il museo, nato per impulso di un donatore quale strumento didattico per la promozione delle arti e la consacrazione delle glorie patrie, abbia intrapreso un cammino, seppur lento, di tutela e di ricomposizione della storia culturale del territorio anche grazie ai sentieri favoriti dalle successive devoluzioni da parte di privati cittadini. La storia del Museo Civico di Torino si presenta sotto questo aspetto particolarmente indicativa, grazie soprattutto alla frequente sovrapposizione tra direzione del museo, *élites* culturali, composizione della classe dirigente cittadina e il fronte del collezionismo più aggiornato. L'intreccio tra questi fattori è all'origine sia di una chiara ricerca di posizionamento e di missione da parte dell'istituzione, sia di una capacità di orientare le rotte del civico mediante incrementi corposi e fortemente identitari, capaci di contraddistinguere sensibilmente la fisionomia delle raccolte.

Com'è noto alle spalle della creazione del Civico erano presenti iniziative di marca diversa che avevano portato il Municipio a disporre di alcuni materiali. Nel 1837 la città aveva ereditato la raccolta degli acquerelli di Giovanni Battista De Gubernatis (1774-1837): di formazione giuridica, grazie a una salda esperienza e a spiccate abilità seppe passare senza traumi dai ranghi dei funzionari napoleonici a un'ottima carriera amministrativa in età di restaurazione. La sua vita pubblica fu caratterizzata da fortune alterne, in particolare sotto Carlo Alberto, quando l'avvicinarsi di incarichi di prestigio a periodi di ritiro forzato gli permisero di dedicarsi all'incisione e alla pittura, con una predilezione per le scene di paesaggio, cui si accostò con una libertà

¹⁵⁴ *Regolamento per la Pinacoteca Viecha*, Alessandria 20 giugno 1855, in ASAL, ASCAL, Serie IV, b. 1772. La pinacoteca era aperta il lunedì e il giovedì, più tutti i giorni festivi.

stilistica e una ricchezza di linguaggi che rendono il *corpus* delle sue opere il curioso frutto di un «dilettante di genio»¹⁵⁵. Con il testamento del 1835 De Gubernatis aveva stabilito di lasciare le sue ottocento e più opere di pittura alla moglie, destinandole alla sua scomparsa alla Città di Torino, perché le esponesse nelle scuole di disegno con il vincolo del divieto di alienazione. Entrato in possesso delle opere già nel 1840, il Comune le espose l'anno stesso in due occasioni pubbliche: gli acquerelli costituivano un campionario di vedute del Piemonte e di luoghi visitati dall'autore, con una significativa prevalenza di scene di paesaggio e brani architettonici di gusto neomedievale¹⁵⁶.

Il secondo blocco di materiali di cui la città disponeva era dovuto alla versatile attività di una delle personalità torinesi più note del mondo scientifico italiano ed europeo. Nel 1859 Bartolomeo Gastaldi donava al Comune la raccolta di reperti di età romana e altomedievale che aveva recuperato, ordinato e catalogato durante gli scavi condotti a Torino per l'abbattimento della Cittadella e l'impianto dello scalo ferroviario di Porta Susa. Grazie a una metodologia di scavo e di studio sistematica (da ricordare la sua amicizia con Ariodante Fabretti, con cui avrebbe fondato la Società di Archeologia e Belle Arti), Gastaldi restituiva un nucleo di oggetti estremamente rappresentativi sia sotto il profilo archeologico sia come testimonianze della stratificazione storica urbana¹⁵⁷. La collezione fu trasferita nei locali del Collegio Monviso, la scuola tecnica dove Gastaldi insegnava e che in quegli anni era diventata la sede di deposito per le raccolte di proprietà civica. Qui era stata destinata anche la collezione di Gian Giacomo Arnaudon (1829-1893): chimico autodidatta e studioso di materie prime (cui diede il nome di "merceologia", trasformandola anche in materia di insegnamento), rappresentante della città presso l'Esposizione londinese del 1851 (dove guidò una delegazione di tecnici e operai piemontesi), nel 1860 offriva al Municipio la propria collezione, con l'idea di «costituire un'abbastanza completo museo industriale e di storia naturale applicata», a condizione di mantenere la classificazione da lui operata e di garantirne la fruibilità pubblica¹⁵⁸. Il Collegio Monviso divenne quindi la prima sede delle raccolte municipali, ordinate in questa prima fase dal teologo Pietro Baricco, che ricopriva al contempo la carica di vicesindaco. Le collezioni si andavano riunendo sotto la spinta di un sentimento fortemente patriottico, che nella «metropoli del nuovo Regno» riconosceva nei musei pubblici «un continuo invito ai cittadini a farsi benemeriti della patria, mentre sviluppano nel pubblico i più nobili sensi e rialzano lo spirito al di sopra della materia»¹⁵⁹.

Le raccolte con cui il Museo Civico si presentava all'inaugurazione del 1863, presso i locali del Mercato del Vino, non precludevano alcuno sviluppo per l'istituzione, fatta salva la vocazione alla pittura antica che veniva opportunamente e ripetutamente omessa per rispettare la desiderata

¹⁵⁵ G. Ratti e R. Maggio Serra, *De Gubernatis Giovanni Battista*, in DBI, Roma 1988, vol. 36, ad vocem; R. Maggio Serra, *Giovanni Battista De Gubernatis (Torino 1774-1837)*, in E. Castelnovo e M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa...*, op. cit., 1980, vol. III, pp. 1429-1431, con bibliografia.

¹⁵⁶ A. Passoni, *La collezione G. B. De Gubernatis*, con prefazione di Luigi Mallè, Torino 1969.

¹⁵⁷ C. Spantigati, *Le origini del Museo e il dibattito sulla tutela*, op. cit., 1996; A. A. Piatti, *Bartolomeo Gastaldi*, op. cit., in c.d.s.

¹⁵⁸ G. Bracco (a cura di), *1859-1864. I progetti di una capitale in trasformazione. Dalla città dei servizi alla città dell'industria*, Torino 2000, p. 51.

¹⁵⁹ G. F. Baruffi, *Museo Civico di Torino*, ritaglio di giornale segnato "N. 13, 1861", in AMCT, CAA 1.

complementarietà con la Reale Galleria¹⁶⁰. Sul fronte delle antiche testimonianze della storia cittadina, oltre ad alcuni reperti archeologici, che come abbiamo visto sarebbero stati oggetto di permuta con il Museo di Antichità¹⁶¹, il Civico divenne la naturale sede di memorie, cimeli e di una documentazione tanto varia che avrebbe alimentato la nascita del Museo del Risorgimento¹⁶² e che a più riprese avrebbe suggerito l'istituzione di un apposito museo di storia della città¹⁶³. Nell'indicare gli indirizzi, del resto, il primo regolamento del museo rimaneva ancora piuttosto indefinito, facendo riferimento a «dipinti e sculture dell'epoca moderna; opere d'arte di ogni genere de' tempi scorsi; oggetti vari relativi alle scienze e alle industrie»¹⁶⁴, e quindi lasciava le porte aperte alle affluenze più disparate, dai modelli di monumenti alle edizioni tipografiche di Bodoni fino alla raccolta di fossili e insetti del Piemonte acquistata dal museo di Alba. Un filone particolare di attenzione alla cultura alpina s'inseriva poi tra le collezioni del Civico fin dai primi anni, in virtù di un interesse culturale e scientifico per la montagna e le vallate piemontesi che accomunava i protagonisti del museo e coloro che, nello stesso 1863, avevano fondato la sezione torinese del CAI: un esempio è dato dall'ingresso nel 1867 del paliotto proveniente da Carema donato da Giacomo Rey, che con Agodino divideva l'impegno all'interno del CAI e la passione per montagna¹⁶⁵.

Le descrizioni del museo riportate dalla pubblicistica coeva riflettono la variegata fisionomia di questi primi anni di avvio del museo, osservato attentamente anche nelle sue modalità di gestione. Le pagine che vi dedica Pietro Baricco nella sua *Torino descritta*, introdotte da un excursus sugli organi di governo dell'istituto, citano i dipinti a olio di pittura moderna, la sala per la custodia degli oggetti antichi rinvenuti negli scavi dell'agro piemontese, insieme alla raccolta preistorica di Gastaldi; si procede poi con la sala «destinata ai quadri dei buoni secoli dell'arte» (il trittico del XV secolo e dipinti di Jan Victoor, Bartolomeo Vivarini, Carlo Caliari, Sassoferrato) e la sala degli oggetti medievali (tra cui il libro detto *della catena*, con gli Statuti del Comune del '200, i codici miniati, gli oggetti in metallo, una vetrata, il cofano del 1470, una pianta antica di Torino disegnata a penna nel 1620). Si citano poi le collezioni di medaglie, gli autografi di casa Savoia e di insigni piemontesi; la raccolta delle edizioni bodoniane, i 600 e più acquerelli di De Gubernatis, la collezione di porcellane di Vinovo e «alcuni bei lavori di xilotarsia e di scultura in legno ed avorio dei reputati maestri piemontesi Stefano M, Clemente, P. Piffetti, Ignazio Revello, G. Tanadei e G.

¹⁶⁰ M. di Macco, R. Maggio Serra, S. Pettenati, *Lo sviluppo della galleria statale e la formazione del «sistema» municipale, in Musei d'arte a Torino. Le sedi, le collezioni, i processi istituzionali*, ciclo di dibattiti, Galleria Sabauda, gennaio – aprile 1993; P. Astrua, *Pio Agodino e il dibattito sui musei a Torino nel decennio postunitario*, in S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città*, op. cit., 1996, pp. 47-51.

¹⁶¹ Cfr. § 3.2.2.

¹⁶² Come la raccolta di oltre cento tempere su *I fatti militari e politici d'Italia dal 1859 al 1866* di Carlo Bossoli, già appartenuta al principe Eugenio di Carignano: C. Vernizzi (a cura di), *Carlo Bossoli. Cronache pittoriche del Risorgimento (1859-1861) nella Collezione di Eugenio di Savoia Principe di Carignano*, Torino 1998.

¹⁶³ Cfr. § 8.1.1.

¹⁶⁴ *Regolamento provvisorio per il governo del Museo Civico*, Torino 1863; F. Ghisi, *Pio Agodino e la fondazione del Museo Civico di Torino*, in S. Abram, *I direttori del Museo Civico...*, op. cit., in c.d.s.

¹⁶⁵ G. Carpignano, *La cultura alpina e il Museo Civico di Torino*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès, *I musei delle Alpi...*, op. cit., 1992, pp. 65-70.

Bonzanigo»¹⁶⁶.

Sulla base dell'analogia distinzione tra «armi e utensili dell'epoca preistorica; monete e medaglie ed oggetti diversi dei mezzi tempi; e la galleria moderna dei migliori dipinti degli artisti d'ogni provincia del regno» si basavano anche i due contributi pubblicati nel 1869 e nel 1870 sulla rivista «L'Arte in Italia»¹⁶⁷ dal direttore Pio Agodino. Ripercorse brevemente le tappe costitutive del museo, ricordava la destinazione del primo piano dell'edificio di via Ferrari come sede provvisoria, «comeché non troppo adatta in punto di luce a dare risalto ai quadri». Dopo aver spiegato le funzioni del comitato direttivo, passava alle raccolte. La prima «per ragione di tempo e d'importanza» era quella preistorica, «la quale è presentemente materia di tanti studi e di sì pazienti ricerche». Agodino non tralasciava la collezione archeologica (resti dell'età romana provenienti da scavi presso Alba e nel torinese, oggetti dagli scavi per la ferrovia di Brindisi, reperti di Industria), anticipando però l'intenzione di non incrementare questo settore del museo, «perché il comitato considerò non essere né utile, né conveniente l'impiegare parte del fondo dell'Istituto a comporre una collezione che in ogni caso, benché più ricca, non potrebbe meritare la pubblica attenzione in confronto di quella che trovai esposta nel Museo di antichità greche e romane». Si soffermava quindi sulle «poche cose dei tempi di mezzo» esposte, sulla raccolta di monete e sugli autografi dei Savoia e degli uomini del risorgimento. Tra le «cose afferenti alle arti ed industrie» ricordava porcellane, cristalli, sculture e intarsi, gli stalli del coro della cappella di Issogne, i lavori del Bonzanigo e le oreficerie, e tra le «memorie del paese» citava anche il piano della battaglia del 1706 e la spada utilizzata da Alessandro Lamarmora nella battaglia della Cernaia. Le opere «di antica scuola» erano inserite quasi accidentalmente, ricordando che il loro acquisto derivava esclusivamente da doni o da circostanze straordinarie. La galleria d'arte moderna era indicata invece quale scopo principale del museo, alimentato dalla munificenza della Casa Reale¹⁶⁸ e dei ministeri, che in occasione del trasferimento della capitale avevano fatto dono dei dipinti acquistati alle esposizioni nazionali e internazionali, insieme a sculture, lavori a penna e acquerello, la collezione delle edizioni di Bodoni e i modelli di monumenti.

4.4.2 *Emanuele Tapparelli d'Azeglio e la conferma artistico-industriale*

Nel dibattito che in quegli anni investì tutto il sistema dei musei torinesi il civico si sarebbe indirizzato verso l'arte moderna e verso «oggetti d'ogni specie sia dei tempi di mezzo, sia di epoca meno remota, ma di utile applicazione alle arti e alle industrie»¹⁶⁹. Legge, industria, guerra e politica, insieme all'indipendenza e alla fermezza, erano i principi ispiratori di un nuovo corso per la vita della città, scelti come soggetti delle allegorie che dovevano comporre la nuova decorazione

¹⁶⁶ P. Baricco, *Torino descritta*, Torino 1869, pp. 621-625.

¹⁶⁷ A. P. [P. Agodino], *Museo civico di Torino*, in «L'Arte in Italia», A. I, 1869, p. 132; P. A. [P. Agodino], *Il Museo Civico di Torino*, in «L'Arte in Italia», A. II, 1870, p. 22-24.

¹⁶⁸ C. Mossetti, *Doni, depositi e acquisti dal patrimonio regio e dalle residenze reali per il Museo Civico di arte e industria: 1870-1880*, in S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città*, op. cit., 1996, pp.121-124.

¹⁶⁹ P. A. [P. Agodino], *Il Museo Civico di Torino*, op. cit., 1869.

del Palazzo Civico¹⁷⁰. Persa la scommessa politica mirata alla guida della nazione, la città di Torino rincorreva il primato economico e si forniva di istituti di formazione mirati: il Museo Industriale per l'aggiornamento tecnologico e le raccolte del Civico per fornire esempi e campionature che dovevano raffinare l'estetica dei nuovi prodotti seriali.

L'occasione per una riflessione sistematica sugli indirizzi dell'istituzione giunse nel 1868, quando maturò la proposta di trasferire il Museo Civico nei locali di Palazzo Carignano. Il contesto era quello di una generale riorganizzazione degli istituti culturali della città, un processo che nel 1865 era faticosamente approdato alla decisione di trasferire le collezioni della Reale Galleria nel palazzo dell'Accademia delle Scienze. L'ipotesi di trasferimento rappresentò per il Civico l'occasione di progettare un nuovo ordinamento, affidato a una specifica commissione presieduta da Francesco Gamba, che nel 1869 assumeva la direzione della Galleria Sabauda. La relazione conclusiva dei lavori condotti, su cui avremo modo di tornare, portava una riflessione legata alla specificità dei musei municipali:

Allorquando un privato intraprende l'assunto di formare una raccolta artistica archeologica, deve por mente a non fare acquisti di cose, le quali tocchino alla mediocrità [...]. Diversa assai è la condizione di un corpo morale, o Municipio, il quale più per munificenza sovrana, o per generosità cittadina, che coi mezzi proprii viene talvolta a formare in breve tempo una raccolta cospicua e numerosissima, dovendo egli accettare anche le cose di poca entità, onde non avvenga di perdere quelle che hanno vero e reale valore artistico¹⁷¹.

Il ruolo che le modalità di acquisizione avevano nello sviluppo del museo era dunque ben noto e per il Museo Civico si traduceva in molti casi nel rapporto con i donatori. Di fronte alla disomogenea entità delle raccolte di arte moderna ci si chiedeva per esempio se fosse opportuno «fare una epurazione» tra le numerose opere della galleria, ma si convenne di desistere per «ragioni di convenienza sciale e di riguardi personali» nei confronti di autori o donatori viventi e per non mettere «diffidenza e scoraggiamento nei largitori»¹⁷².

Naufregata l'ipotesi di trasferimento, rimasero invece le indicazioni che privilegiavano la direzione delle arti applicate¹⁷³, i cui sviluppi furono convalidati più che dagli acquisti (comunque significativi) dall'apporto di prestigiose donazioni. Tra queste le note eccellenze con cui il marchese Emanuele Tapparelli d'Azeglio, ancor prima di assumere il ruolo di direttore (1879-1890), arricchì il patrimonio museale, in particolare con la donazione della raccolta di porcellane della manifattura di Vinovo (1872, acquistata dal generale Federico Della Chiesa) e di maioliche e porcellane italiane

¹⁷⁰ *Verbale della seduta del Comitato Direttivo del Museo Civico*, 6 febbraio 1868, in AMCT, CAP 3.

¹⁷¹ F. Gamba, *Relazione della commissione stata nominata dalla Giunta Municipale nella seduta del 27 aprile 1870 con incarico di studiare e proporre un nuovo ordinamento del Museo Civico*, Torino 1870, p. 5.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ M. di Macco, *Il «Museo Civico d'arte applicata alle industrie in Torino»*, in S. Pettenati e G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città...*, op. cit., pp. 51-58.

(1874), insieme al deposito dei vetri dipinti e graffiti a oro¹⁷⁴. Il lascito di questa straordinaria collezione era vincolato all'esposizione in specifici arredi, accanto ai dipinti e alle memorie dello zio Massimo che erano state oggetto di un'analoga donazione: si configurava così un nucleo fortemente rappresentativo della cultura e del ruolo politico di una delle più prestigiose famiglie torinesi, che significativamente trovava posto in alcune sale appositamente allestite¹⁷⁵.

Sul d'Azeglio collezionista e direttore di museo godiamo oggi di un'ampia letteratura, che ha messo in luce la portata internazionale dei suoi interessi e della sua influenza, soprattutto grazie alla ventennale permanenza londinese per incarichi diplomatici dalla fine degli anni '40: nella capitale britannica, attraversata da un fervore edilizio di stampo neogotico e sede della storica Esposizione del 1851, il marchese aveva potuto maturare lo speciale interesse verso una più ampia documentazione della storia del gusto, specializzandosi in due settori collezionistici allora non così diffusi come quello dei vetri dorati e dipinti e delle ceramiche e porcellane italiane.

Con la donazione del 1874 d'Azeglio aveva imposto al Municipio di impegnarsi per un incremento sistematico della raccolta di ceramiche, sottolineando «l'utilità di dare ai nostri fabbricanti ed operai dei buoni modelli» e facendo leva sulla necessità di «cercare vie non battute e cose che possano far fermare per poco i forestieri che generalmente non ci guardano ma passano»¹⁷⁶. La consegna delle sue collezioni sancì definitivamente la vocazione alle arti applicate, cui il Municipio aderiva istituendo un fondo annuale straordinario di 5000 lire per l'acquisto di ceramiche¹⁷⁷. Alla fine del 1875 Bartolomeo Gastaldi poteva presentare al Comitato Direttivo il nuovo ordinamento della sezione storia del lavoro, «per il quale fu finalmente possibile esporre al pubblico in modo abbastanza conveniente la ricchissima collezione di ceramiche stata regalata al Museo da S. E. il Marchese d'Azeglio»¹⁷⁸.

4.4.3 Donatori al setaccio

La fisionomia del museo si perfezionava così per cessioni (come nel caso delle mitiche perforatrici Sommeiller usate per il traforo del Frejus, cedute nel 1875 alla Scuola di Applicazione e al Museo Industriale) e per un maggior controllo sulle acquisizioni. Una selettività dovuta anche alla cronica carenza di spazi, «che ci impedisce di rivolgerci alle famiglie patrizie ed ai ricchi cittadini

¹⁷⁴ S. Pettenati, *Emanuele d'Azeglio da collezionista a direttore di museo*, in S. Pettenati, A. Crosetti, G. Carità (a cura di), *Emanuele Tapparelli d'Azeglio collezionista, mecenate, filantropo*, atti della giornata di studio (Savigliano 1992), Torino 1995, pp. 51-64; M. P. Soffiantino, «Una collezione da nessuno tentata». *Emanuele d'Azeglio, conoscitore della ceramica italiana del Settecento*, *ibidem*, pp. 169-181; S. Pettenati, *Il marchese d'Azeglio e il collezionismo ottocentesco*, in Eadem, *I vetri dorati graffiti ed i vetri dipinti*, Torino 1978, pp. 49-63; C. Maritano, *La direzione di Emanuele Tapparelli d'Azeglio*, in *Atti del seminario di studi sui direttori del Museo Civico...*, op. cit., in c.d.s.

¹⁷⁵ A. A. Piatti, *Bartolomeo Gastaldi*, op. cit., in c.d.s.

¹⁷⁶ Le citazioni provengono da una lettera di d'Azeglio del 30 marzo 1874, citata da M. P. Soffiantino, «Una collezione da nessuno tentata»..., op. cit., 1995, p. 172.

¹⁷⁷ Il fondo fu messo a disposizione dall'anno della donazione delle ceramiche d'Azeglio fino al 1884: C. Maritano, *La direzione...*, op. cit., in c.d.s.

¹⁷⁸ *Verbale dell'adunanza del Comitato Direttivo*, 20 novembre 1875, in AMCT, CAP 4.

per richiederli di depositare nel Museo gli oggetti degni di essere esposti in pubblica mostra»¹⁷⁹. Ma soprattutto un'idea ormai chiara di come si dovessero plasmare le raccolte municipali, che d'Azeglio provvedeva scrupolosamente a qualificare e indirizzare, mediante acquisti mirati (che si rivolsero in particolare alle ceramiche e ai tessuti)¹⁸⁰ e applicando un filtro rigoroso all'ingresso di lasciti e donazioni al museo. Un caso significativo, recentemente ripreso, riguardò per esempio la raccolta di reperti di scavo, incisioni, dipinti antichi, miniature, mobili e ceramiche donata al Civico da Carlo Proglione nei primi anni '80. La selezione fu drastica, in parte per la ristrettezza dei locali ma soprattutto perché la gran parte dei pezzi che componevano la raccolta del donatore risultavano inadeguati: «Cerco di rialzar con buone compere il carattere artistico del Museo e con quest'accettazione si disfarrebbe l'opera mia», dichiarava il marchese, contrastando anche l'opportunità di accettare doni per poi rivenderli o non esporli¹⁸¹. Il vaglio qualitativo interessava non solo i nuovi acquisti ma anche alcuni dei materiali di più antica acquisizione, come il gruppo di monete e medaglie della zecca di Torino, oggetti di epoca romana, ma soprattutto armi e tessuti, ferri, bronzi e avori considerati di dubbia autenticità o valore di cui nel 1881 si proponeva la cessione, mediante asta, offerta d'acquisto o scambio con altri musei¹⁸².

Una buona occasione per procedere a una sorta di classificazione dei materiali su criteri di qualità fu colta nel 1882, quando il Municipio decise di inventariare tutti gli oggetti di sua proprietà. La direzione del Museo credette utile fornire all'amministrazione uno schema generale dello stato patrimoniale, suddividendo gli oggetti esistenti nel locale del Museo in due categorie: quelli che avevano «carattere assoluto o relativo per essere esposti al pubblico» e che costituivano «per così dire la parte vitale e reale del Museo» (erano indicati circa 3000 pezzi di cui 300 nella raccolta di arte moderna, 2400 storia del lavoro e 300 nella raccolta preistorica ed etnologica) e gli oggetti che «o perché di merito secondarissimo o perché non hanno carattere d'arte o di pregio d'antichità, o perché capitati casualmente nel locale del Museo più a titolo di temporaneo albergo che non a scopo d'esposizione» giacevano nei magazzini. Quest'ultima categoria presentava circa 3500 oggetti «della natura la più svariata», tra cui troviamo però anche la raccolta di acquerelli di De Gubernatis («non esponibili, tranne una dozzina che già sono esposti, perché di poco merito e interesse e quindi occupanti inutilmente uno spazio prezioso») e quindici dipinti antichi provenienti dal legato Sismonda (da unirsi agli altri già esposti in Municipio per esporli tutti insieme in qualche sala del palazzo civico), insieme a gessi e calchi, busti di uomini celebri, progetti di monumenti, quadri moderni già tolti dall'esposizione, le sculture in marmo della signora Baricalla Ciarella (mai esposte perché «prive di merito d'arte»), falsi, duplicati, monete e medaglie¹⁸³.

Il legato di Eugenio Sismonda, risalente al 1870, consisteva in quarantacinque dipinti del

¹⁷⁹ Così Gastaldi si esprimeva nella relazione sull'andamento del Civico per l'anno 1875 (*ibidem*).

¹⁸⁰ Gli acquisti operati dal d'Azeglio si avvalsero delle sue note qualità di conoscitore e dei suoi estesi contatti con collezionisti e antiquari di tutta Europa: S. Pettenati, *Le collezioni tessili del Museo Civico di Torino*, in *Le collezioni civiche di tessuti*, atti del seminario (Modena 1986), Bologna 1990, pp. 61-65; C. Maritano, *La direzione...*, op. cit., in c.d.s.; C. Maritano, *Per una "storia del lavoro": la collezione di tessuti*, in G. L. Bovenzi e C. Maritano (a cura di), *Tessuti, ricami, merletti. Opere scelte*, in part. pp. 7-10; C. Maritano, *Le ceramiche di palazzo Madama. Guida alla collezione*, Torino 2008.

¹⁸¹ C. Maritano, *La direzione...*, op. cit., in c.d.s.

¹⁸² L'elenco degli oggetti, datato 2 dicembre 1881, si trova in AMCT, CAA 13.2.

¹⁸³ *Segretario del museo a Sindaco di Torino*, Torino 1 luglio 1882, in AMCT, CAA 13.3.

Sei e Settecento che il colto esponente del mondo scientifico torinese aveva fatto oggetto di un collezionismo opportunamente accostato a quello sabauda¹⁸⁴. Ma nel museo che stava prendendo forma non fu possibile accogliere al completo un nucleo di questo tipo: la citata commissione presieduta nello stesso anno da Gamba per definire il nuovo ordinamento del Civico, in riferimento ai quadri antichi ipotizzava addirittura la devoluzione alla Regia Pinacoteca, e solo per rispetto dei donatori e delle loro volontà, per non ostacolare successive largizioni e per evitare che gli eredi dei donatori procedessero al ritiro delle opere, si era stabilito di conservare i dipinti, quali «complemento del museo medievale»¹⁸⁵. Le tele del lascito Sismonda furono così sottoposte a una rigida selezione, che negli anni a seguire portò a esporre in museo solo una quindicina di esemplari e a sistemare i rimanenti presso vari uffici municipali¹⁸⁶. La *Guida* del 1884 continuava a rispecchiare la posizione defilata dei «quadri di scuola antica», collocati nell'ultima sala del primo piano (dedicato alle memorie storiche e alla pittura moderna) e ricondotti come sempre a nient'altro che al «generoso dono di privati»¹⁸⁷. Il loro destino continuò a essere problematico anche sotto la direzione di Vittorio Avondo (1890-1910), che nel 1899 si oppose alla rinnovata proposta avanzata in sede di consiglio comunale di trasferire i dipinti di maggior pregio alla Sabauda¹⁸⁸.

4.4.4 *La forza dei donatori: Leone Fontana e la svolta sull'arte antica*

Il contributo di Avondo alla formazione, alla crescita e all'organizzazione del Civico di Torino fu, com'è noto, sostanziale, a partire dalla sua presenza in seno al Giurì fin dal 1863, poi nel Comitato Direttivo, fino all'incarico di direttore, che rappresentò un punto di svolta nell'ordinamento e nell'allestimento delle raccolte¹⁸⁹. Le sue riconosciute competenze nell'ambito della produzione pittorica, del collezionismo, del restauro e della tutela sono i presupposti di un impegno su più fronti rivolto allo sviluppo e al potenziamento del Museo, che soprattutto per la sezione dedicata alla "Storia del lavoro" poté godere di incrementi notevoli, frutto della sua affinata cultura di conoscitore, della sua confidenza con il mercato antiquariale e della sua generosità di munifico donatore. Dopo che il predecessore e amico d'Azeglio ebbe assicurato alle collezioni civiche alcuni vertici qualitativi e garantito così gli indirizzi di crescita dell'istituto, Avondo curò le acquisizioni secondo un'ottica tipologica e seriale, attento agli sviluppi internazionali in corso sulla scia del South Kensington Museum e forte di una competenza assoluta su qualunque tipo di manufatto, specie se di epoca medievale. Gli acquisti furono così rivolti a «elementi decorativi di interni, stipiti, porte, frontoni di

¹⁸⁴ M. di Macco, *Il «Museo Civico d'arte applicata alle industrie di Torino»*, op. cit., 1996, pp. 53-54. Eugenio Sismonda aveva donato al Civico nel 1858 anche la collezione di scienze naturali acquistata dal Museo di Alba: P. Astrua, *Pio Agodino e il dibattito...*, op. cit., 1996, p. 47.

¹⁸⁵ F. Gamba, *Relazione della commissione stata nominata dalla Giunta Municipale nella seduta del 27 aprile 1870...*, cit.

¹⁸⁶ C. Maritano, *La direzione...*, op. cit., in c.d.s.

¹⁸⁷ E. Borbonese, *Il Museo Civico di Torino. Guida*, Torino 1884.

¹⁸⁸ F. Ferro, *La direzione di Vittorio Avondo*, in Atti del seminario di studi sui direttori del Museo Civico..., op. cit., in c.d.s.

¹⁸⁹ Oltre alla recente ricomposizione del ruolo di Avondo all'interno del museo (F. Ferro, *La direzione di Vittorio Avondo*, op. cit., in c.d.s.), per una lettura d'insieme degli infiniti fronti di impegno che caratterizzarono la sua lunga e densa attività si rinvia a R. Maggio Serra, B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo...*, op. cit., 1997.

camino, arredi, statue, gioielli, monete, scatole, tabacchiere, tappeti, costumi e tessuti, pizzi, nastri e scampoli, frammenti di parati in cuoio, oggetti in vetro e smalti, piatti e vasi in ceramica e porcellana, libri di preghiere, giochi di società, strumenti musicali, utensili. A questi si aggiunsero manufatti più propriamente legati al particolare interesse del direttore, come serrature, chiavi, battenti, coltelli, lame, borchie, placchette e medaglioni»¹⁹⁰.

A metà degli anni '90, quando Avondo procedette alla radicale riorganizzazione del Civico, allestendo la sede separata di Corso Siccardi per le collezioni di arte moderna e riordinando la sezione di "Arte Antica" in via Gaudenzio Ferrari, il museo continuava a escludere nuove acquisizioni sul fronte dei dipinti antichi¹⁹¹, ma negli anni immediatamente successivi, complice la rivalutazione per via storiografica della scuola pittorica piemontese¹⁹², il lascito di Leone Fontana fu all'origine di una svolta decisiva. Pietro Toesca, rientrato a Torino nel 1907 per ricoprire la prima cattedra piemontese di Storia dell'Arte, nel 1909 ispettore presso l'Ufficio Regionale di d'Andrade e nel 1912 membro del Comitato Direttivo per l'arte antica del Museo Civico¹⁹³, richiamava l'attenzione sullo straordinario pregio della collezione Fontana e sulla necessità di provvedere a una sistemazione adeguata¹⁹⁴.

Ad Avondo non sfuggiva il pregio della raccolta, donata dagli eredi alla città nel 1908 e composta di «ben 35 tavole, parecchie delle quali di grandi dimensioni, tutte di scuola piemontese della bell'epoca dell'arte, raffiguranti soggetti religiosi, dipinte quasi tutte da Defendente Deferrari, per cui hanno nel nostro Museo uno straordinario interesse»¹⁹⁵. Formatosi nell'ambito degli studi giuridici, membro dal 1880 della Regia Deputazione sovra gli Studi di Storia Patria ed eletto nel 1900 senatore del Regno, Leone Fontana aveva stretti legami con l'amministrazione civica: dal 1897 sedeva in consiglio comunale e fin dal 1889 faceva parte del Comitato Direttivo per l'arte antica. Membro della Commissione Conservatrice per la Provincia di Torino a partire dal 1897, era figura certamente attenta al problema della tutela territoriale, che insieme all'interesse per la cultura figurativa regionale dovette essere alla base delle sue scelte collezionistiche. La sua collezione era ben nota ad Avondo, che proprio nel 1908 aveva liberato alcune sale del museo per la formazione

¹⁹⁰ F. Ferro, *La direzione di Vittorio Avondo*, op. cit., in c.d.s.; S. Pettenati, *Vittorio Avondo e le arti applicate all'industria*, in R. Maggio Serra, B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo...*, op. cit., 1997, pp. 95-105. Oltre agli acquisti, occorre ricordare anche quanto Avondo legò al Municipio, nominato suo erede universale: oltre ad opere d'arte antica e moderna (che comprendevano fotografie, disegni, dipinti e l'intera collezione personale di oggetti antichi, tra cui l'*Angelo* di Gaudenzio Ferrari) lasciò una consistente somma in denaro destinata all'acquisto di opere e all'ampliamento della sede museale.

¹⁹¹ E. Borbonese, *Guida di Torino*, Torino 1898, p. 300.

¹⁹² M. di Macco, *Avondo e la cultura della sua generazione: il tempo della rivalutazione dell'arte antica in Piemonte*, in R. Maggio Serra, B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo...*, op. cit., 1997, pp. 49-60. Da ricordare, almeno, l'amicizia di Avondo con Alessandro Baudi di Vesme, direttore della Regia Pinacoteca e punto di riferimento per la storiografia artistica piemontese a cavallo del 1900: C. Spantigati, *Alessandro Baudi di Vesme*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 68-73.

¹⁹³ G. Romano, *Pietro Toesca a Torino*, in M. di Macco (a cura di), *Toesca, Venturi, Argan. Storia dell'arte a Torino 1907-1931*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 59, 1996, pp. 5-16.

¹⁹⁴ S. Baiocco (a cura di), *Defendente Ferrari a Palazzo Madama. Studi e restauri per il centenario della donazione Fontana*, Torino 2009.

¹⁹⁵ Le parole di Avondo, parte di una lettera al Sindaco del dicembre 1908, sono riportate da M. di Macco, *Avondo e la cultura della sua generazione...*, op. cit., 1997, p. 57.

del Museo del Risorgimento e che pur di esporre la collezione si dichiarava disposto a ricoverare nei magazzini ulteriori dipinti e i materiali destinati al museo storico della città. Lo straordinario corpus di opere di scuola piemontese spalancava le porte a nuove prospettive di acquisizione da parte del Civico, che già alla fine degli anni '90 aveva volentieri accolto i dipinti di Olivero e Graneri compresi nel lascito del pittore Angelo Beccaria¹⁹⁶.

Le opere della collezione Fontana furono così esposte in una sala della Palazzina dell'arte moderna, da cui le avrebbe recuperate alla sezione d'arte antica Vittorio Viale nei primi atti della sua direzione. Una collocazione motivata dalla disponibilità di spazio e dalla contiguità tipologica della "galleria", ma che allo stesso tempo rendeva meno pressante quel dissidio tra arte "pura" e arte applicata che avrebbe tenuto banco negli anni successivi.

Il dono di Leone Fontana ebbe così la capacità di sollecitare e portare definitivamente alla luce una ulteriore "anima" del Civico, fissando in questo caso un punto di non ritorno. Si confermava allo stesso tempo il peso considerevole che i privati donatori rivestivano per le sorti dell'istituzione, tanto che nel 1913, nel corso di una seduta in cui si deplorava che i quadri della collezione Fontana portassero ancora una poco decorosa didascalia in cartone, il Comitato proponeva la pubblicazione di un opuscolo che insieme alla storia dei progressi del museo avrebbe dovuto riportare i ritratti dei maggiori donatori e benemeriti¹⁹⁷. Tra questi avrebbe potuto sicuramente figurare, insieme al senatore, il magistrato e poeta simbolista Giovanni Camerana, che all'incirca negli stessi anni (1905-1909) legava al museo un nucleo di circa 650 opere di Antonio Fontanesi. Si trattava di dipinti, disegni, incisioni, rami e una ceramica che contribuirono ad alzare notevolmente il valore delle collezioni di arte moderna, che potevano finalmente essere rappresentative di uno dei grandi protagonisti dell'ottocento piemontese e nazionale¹⁹⁸.

4.5 Donare per educare: le raccolte scientifiche e di viaggi

4.5.1 *Collezionismo di etnografia*

Alcuni nuclei di oggetti che soprattutto nella seconda metà dell'ottocento confluirono per donazione ai musei civici piemontesi riflettevano la diffusione di alcune discipline di recente affermazione. Una di queste interessava gli studi etnografici, sebbene i nuclei consegnati alla pubblica conservazione ed esposizione non sempre derivassero da un approccio disciplinare, ma

¹⁹⁶ F. Ferro, *La direzione di Vittorio Avondo*, op. cit., in c.d.s.

¹⁹⁷ *Verbale dell'adunanza del Comitato Direttivo del Museo d'arte antica e d'arte applicata all'industria*, 17 aprile 1913, in AMCT, CAP 6.

¹⁹⁸ Giovanni Camerana (1845-1905), magistrato di professione, era legato a letterati e artisti di Torino e Milano; amico di Fontanesi, ne fu l'erede fiduciario e ne eseguì la volontà testamentaria trasmettendo al Civico alla propria morte quanto aveva ricevuto dal pittore: R. Maggio Serra, *Antonio Fontanesi e il legato di Giovanni Camerana*, in Eadem (a cura di), *L'Ottocento. Catalogo delle opere esposte*, Torino 1993, pp.195-233.

mescolassero spesso aspetti tipici del gusto dell'epoca, come la passione per i viaggi, il fascino per l'esotico e il crescente interesse per la raccolta dei più vari e stimolanti repertori di ornato. In quest'ottica per esempio può essere compresa la raccolta etnografica che Ernesto Berteà nel 1872 donava al Museo Civico di Torino, a metà tra documentazione delle arti e dell'artigianato extraeuropeo e funzione di esempio per le arti decorative¹⁹⁹. Pochi anni dopo il console onorario di Panama, Giovanni Battista Donalizio, faceva dono di una piroga indiana e alcune armi in pietra e utensili provenienti dall'istmo e nel 1876 giungeva la collezione di oggetti mesoamericani da parte del diplomatico Zaverio Calpini. La collezione Calpini, composta di più di mille pezzi tra armi, vasi, statue e monili, ampliò considerevolmente la raccolta etnografica del museo, che si arricchiva così di importanti reperti della civiltà azteca. La fortuna di questi oggetti fu considerevole, sebbene al di fuori delle stanze del Civico, che nel 1895, in occasione del riordino e della nuova distribuzione delle collezioni, li cedette in deposito al Museo di Antichità insieme alla raccolta Donadio e a quella dell'ingegner Bottero, donata già nel 1864. Nel 1926, in occasione del XXII Congresso internazionale degli Americanisti a Roma, il Municipio di Torino prestava al Museo Pigorini 15 oggetti precolombiani, estratti dalle cinque vetrine etnografiche del Museo di Antichità che due anni prima erano state descritte e riprodotte sulle pagine di «Emporium»²⁰⁰.

Negli anni dell'impresa colonialista italiana le collezioni etnografiche registrarono importanti incrementi di oggetti provenienti dal continente africano. La testimonianza più consistente è data in Piemonte dalle raccolte novaresi, dove confluirono le donazioni dell'esploratore Ugo Ferrandi (1929), che tra il 1886 e il 1920 aveva viaggiato in Somalia e in Eritrea, e quella di Caterina Faraggiana Ferrandi (1937/40), che insieme alla collezione di scienze naturali (importante soprattutto per la sezione zoologica di animali imbalsamati) conferiva gli oggetti raccolti nella zona del Lago Vittoria dal marito Alessandro²⁰¹.

Oggetti extraeuropei erano spesso depositati quale testimonianza di carriere diplomatiche o militari condotte in paesi lontani, come nel caso della collezione di oggetti birmani donata nel 1887 dal torinese Bernardo Scala e quella coreana del tenente della Regia Marina Ernesto Filipponi di Mombello²⁰², ma soprattutto sotto la direzione di Avondo si qualificarono quali esempi delle arti applicate e della storia del lavoro, come le stoffe di Antinoe donate da Emile Etienne

¹⁹⁹ R. Maggio Serra, *Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al Borgo Medievale del Valentino*, in M. Cerri, D. Biancolini Fea, R. Pittarello (a cura di), *Alfredo d'Andrade...*, op. cit., 1981, pp. 25-26; A. S. Fava, *Storia delle collezioni etnologiche del Museo Civico*, op. cit., 1978. Per una rassegna documentata delle raccolte etnografiche confluite negli anni '70 dell'Ottocento al Museo Civico di Torino si rinvia inoltre a: A. Piatti, *Bartolomeo Gastaldi*, op. cit., in c.d.s., con bibliografia.

²⁰⁰ G. V. Callegari, *La raccolta di oggetti precolombiani del Museo di Antichità di Torino*, in «Emporium», vol. LX, n. 355, luglio 1924, pp. 450-457; una versione ridotta dell'articolo era stata pubblicata dalla rivista «Torino», n. 5, 1926, pp. 177-179.

²⁰¹ A. Antinori, *1929: il Museo Etnografico Ferrandi*, in M. L. Tomea Gavazzoli, *Museo Novarese*, op. cit., p. 99; G. G. Bellani, *1937: la collezione naturalistica del Museo Faraggiana*, *ibidem*, pp. 103-105; M. Carla Uglietti, *Il museo etnografico Faraggiana Ferrandi di Novara. Storia della collezione*, in *Sì e no padroni del mondo. Etiopia 1935-1936. Immagini e consenso per un impero*, Novara 1982, pp. 147-148.

²⁰² C. Maritano, *La direzione di Emanuele Tapparelli d'Azeglio*, op. cit., in c.d.s.

Guimet nel 1902 e i tessuti copti e gli stampigli giapponesi inviati da Robert Forrer nel 1903²⁰³.

Sul territorio piemontese le raccolte, più o meno organiche, di oggetti provenienti da paesi e culture lontane in genere riflettevano gusto, cultura, predilezioni ed esperienze di singoli viaggiatori o appassionati. Il Medio e l'Estremo Oriente, le Americhe e l'Oceania incrociavano le rotte di una borghesia curiosa, che volentieri faceva dono alla città natale di quanto testimoniava le proprie imprese militari, imprenditoriali, scientifiche o di semplice svago, oggetto anche di una letteratura esotica che nella seconda metà dell'ottocento trova ampia diffusione in tutta Europa.

In molti casi era sufficiente frequentare le capitali del vecchio continente per immergersi nell'esplorazione di paesi remoti, come testimonia la collezione di oggetti orientali donata alla città di Ivrea nel 1874 da Pier Alessandro Garda (1791-1880)²⁰⁴. Secondo una moda diffusa tra le residenze signorili del secondo settecento, Garda crebbe nella casa paterna a contatto con una ricca raccolta di oggetti cinesi. Costretto all'esilio per trascorsi rivoluzionari²⁰⁵, ebbe modo di frequentare le capitali europee, dove l'interesse per la Cina e il Giappone era nutrito dai padiglioni delle Esposizioni universali e dagli interessi etnografici suggeriti dal recente colonialismo²⁰⁶. Il collezionismo europeo si rivolgeva sempre più alla ricerca dell'arte orientale originale, reperita non solo attraverso le stoffe, i piccoli arredi e le porcellane, ma ricercando anche altri manufatti, quali ad esempio le armi e i bronzi. Per un italiano le occasioni di acquisto si presentavano prevalentemente oltreoconfine, e questo valse anche per Garda, che si suppone abbia effettuato gran parte dei propri acquisti sul mercato antiquario francese.

I suoi interessi erano rivolti non solo a una generica predilezione di gusto, anzi erano l'esito di un'estrema curiosità, che lo portò a raccogliere i materiali più disparati nel tentativo di cogliere i documenti della vita quotidiana: gli oggetti di carattere etnografico rappresentano circa un terzo della sua collezione, composta di bronzi, porcellane, mobili laccati, armi, tessuti, costumi del teatro Nô, strumenti musicali, lacche, vasi cloisonné e numerosi oggetti d'uso.

La lettera con cui nel 1874 Garda si rivolgeva al Sindaco di Ivrea per fare dono della propria collezione era accompagnata da un *Memoriale*; qui il donatore esprimeva chiaramente l'intento di preservare l'unità della raccolta, con lo scopo di conservarne gli oggetti e di dare motivo

²⁰³ G. Careddu, *Antinoe: temi figurativi nei tessuti copti del museo civico d'arte antica di Torino*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n. 53, 2001-2002, pp. 73-79.

²⁰⁴ Per un inquadramento della figura di Alessandro Garda e della sua collezione si rimanda a: *Museo Civico Pier Alessandro Garda Ivrea. Sezione Orientale. Catalogo Provvisorio*, Ivrea 1984; M. P. Borriello, *Il Museo P. A. Garda. Cronaca e dibattito di fine '800*, in «Bollettino della Società Accademica di Storia ed Arte Canavesana», n.14, 1988, consultato in estratto; D. Pasinato (a cura di), *Progetto museo, ibidem*, consultato in estratto; M. S. Koyama, F. A. Vitali (a cura di), *Lacche orientali della collezione Garda*, Collana Quaderni del Restauro, n.12, Milano 1994; K. Harada, M. S. Koyama, G. Paternolli, *Kinkô. I bronzi orientali della collezione Garda*, Ivrea 2005.

²⁰⁵ In seguito alla revoca della Costituzione da parte di Carlo Alberto, Garda fu condannato alla confisca dei beni e alla galera perpetua; visse in Spagna, a Parigi, in Inghilterra (con cui partecipò alla rivoluzione spagnola) e nel 1928 si trovava in Perù tra le fila dell'esercito di Simon Bolivar: M. P. Borriello, *Pier Alessandro Garda patriota e collezionista*, in Eadem, *Il Museo P. A. Garda...*, op. cit., 1988, pp. 12-23.

²⁰⁶ I porti Giapponesi si aprirono al commercio con l'Europa e l'America solo nel 1854 e fino al 1870 il paese era accessibile solo ai diplomatici: Paola Mantovani, *Pier Alessandro Garda uomo d'armi e d'avventure e raffinato collezionista*, in K. Harada, M. S. Koyama, G. Paternolli, *Kinkô...*, op. cit., 2005; M. P. Borriello, *La raccolta Garda e il collezionismo estremo-orientale fra chinoiserie ed etnografia*, in Eadem, *Il Museo P. A. Garda...*, op. cit., 1988, pp. 24-33.

di lustro alla città, e dava disposizioni affinché si mettessero in evidenza l'entità e il valore dei pezzi, che dovevano essere ordinati all'interno delle vetrine secondo la loro origine, il genere e la qualità. Per la fruibilità del museo considerava indispensabile che vi fosse almeno «come in varie piccole città Dipartimentali e Circondariali della Germania, dell'Austria, della Francia e della Svizzera, un conservatore [...] capace di spiegare l'origine e li pregi degli oggetti che nelle varie sale vi son raccolti»²⁰⁷. Il vincolo della titolazione ("Pier Alessandro Garda") avrebbe infine assicurato alla città la memoria questo illustre eporediese animato da patriottico affetto.

Il Comune accolse prontamente l'offerta e acquistò per l'erigendo museo il Palazzo Giusiana, sede anch'esso di una collezione di oggetti orientali che Garda provvide a comprare per unirli alle proprie raccolte. L'inaugurazione, avvenuta nel 1876, funzionò da apripista non solo per ulteriori donazioni (alcune dello stesso Garda), ma soprattutto per il Municipio, che cominciò a raccogliere nelle sale alcuni oggetti accumulati nel corso del tempo e sparsi per i vari uffici. Il carattere di collezione dedicata all'oriente andò progressivamente ad affievolirsi a favore di istanze di tutela e di ricerca legate alla storia, all'arte e alla cultura locali, tanto da imporre già nel 1885 una ridefinizione del ruolo del museo, cui è stato fatto cenno nel contesto delle raccolte archeologiche (paragrafo 3.3).

4.5.2 *Scienziati ed esploratori: i fratelli Craveri e il Museo di Bra*

Sul fronte degli scienziati ed esploratori ottocenteschi che dalla remota provincia piemontese affrontavano le traversate oceaniche si possono invece ricordare le figure dei fratelli Craveri, a cui si deve l'erezione a Bra del Museo di Scienze Naturali. L'interesse per il collezionismo si deve al padre Angelo, come ricordava il figlio Federico in un articolo sulla stampa locale che ripercorreva l'impresa di famiglia:

[...] avendo stretto amichevoli rapporti col celebre Bonelli, il fondatore del R. Museo Zoologico di Torino, non tardò a svegliarsi nel giovane avvocato la passione per collettare e conservare gli oggetti che in complesso diciamo della Natura. Dei quattro figli nati dal matrimonio dell'Angelo Craveri due solamente seguirono le orme del Padre e fin da bambini adoperavano le loro deboli forze aumentando per quanto potevano la crescente collezione zoologica, la quale verso il 1840 presentava un complesso di oggetti non spregievole per una città di provincia ed accumulati con stretti mezzi pecuniari dovuti alla solerzia instancabile dell'iniziatore. In quest'epoca io sottoscritto emigrando mi recai al Messico, e quantunque il mio scopo non fosse esclusivamente quello del naturalista era ovvio il supporre che, continuando in America le abitudini contratte dall'infanzia in Europa, avrei contribuito all'incremento della nostra collezione privata. Infatti appena toccato il suolo messicano senza fatica potei raccogliere a piene mani molti oggetti nuovi per noi, e spedirli alla casa paterna; a tal punto che nostro padre si vide obbligato a far costruire un apposito locale per collocare l'abbondante messe, inalzando un piano superiore alla casa, opera nella

²⁰⁷ M. P. Borriello, *1876: Nascita del Museo Civico P. A. Garda. Analisi dei suoi primi anni di vita e rapporti con la città*, in Eadem, *Il Museo P. A. Garda...*, op. cit., 1988, pp. 33-41.

quale venne graziosamente aiutato dal giovanissimo Conte Carlo della Veneria. Mio fratello D. Ettore era solerte aiutante in questi lavori scientifici, e finalmente nel 1850 chiamai il preparatore presso di me desideroso di fargli conoscere il magnifico teatro che malamente potevo coltivare per le mie occupazioni diverse. Il soggiorno di Ettore nel Messico venne abbreviato dalla repentina morte del nostro genitore, e quando fece ritorno in Europa un bottino zoologico cospicuo lo accompagnava. Io rimasi altri dieci anni nel Nuovo Mondo e sebbene con minore alacrità tuttavia non tralasciai di raccogliere e spedire le casse alla famiglia.²⁰⁸

Angelo Craveri (1790-1847), che fu sotto segretario di Stato di Carlo Felice e a Bra consigliere comunale, intorno al 1815 aveva avviato la formazione di una piccola collezione privata di storia naturale, costituita prevalentemente di uccelli e insetti imbalsamati, aperta alle visite dei braidesi e motivo di attrazione anche per i forestieri. Un impulso considerevole allo sviluppo della raccolta venne dal figlio Federico (1815-1890), in particolare nel corso dei suoi viaggi in America centrale, documentato dai suoi diari e dal fitto carteggio con il fratello Ettore (1816-1889). Le lettere riportavano tutto lo stupore e la curiosità nel contatto con una popolazione tanto diversa e soprattutto con una natura sconosciuta e sorprendente, come per esempio nell'isola di Guadalupe:

Mi contentai dunque percorrere l'isola in tutti i sensi, girai molto fra que' terreni inculti penetravo con piacere fra le foreste delle felci arboree, rimanevo ore intere in quelle umili e silenziose dimore de' milla animali da me sconosciuti, udivo canti, grida, susurri che non conoscevo in Europa. Il bottino che feci d'insetti e d'uccelli non fu molto ricco, perdei troppo tempo osservando".²⁰⁹

Dopo un primo incarico di Analista di Mineralogia presso il Collegio di Medicina, Federico mise le sue competenze in ambito chimico a servizio di un'azienda che si occupava di estrazione dell'argento; tra il 1855 e il 1858, per un incarico lavorativo autorizzato dal governo messicano, percorse le isole del Golfo di California e del Pacifico nord-orientale, riportando nei diari lunghe descrizioni degli aspetti geologici e faunistici della zona. L'osservazione delle abitudini e dei costumi locali era motivo di narrazioni accurate, talvolta sarcastiche, ma anche di speciali attenzioni, come quando decise di prendere in esame i coloranti tanto diffusi nei dolci per bambini e, scoperta la presenza consistente di arsenico di rame, ne informò la stampa locale.

Il ritorno in patria gli permise di affiancare il fratello nella conduzione del museo ma soprattutto di dedicarsi, a partire dal 1861, all'insegnamento e alla divulgazione, «con quel suo carattere pronto, con quel suo modo di sentire ardente, e in questi paesi incompreso»²¹⁰. Per gli allievi della Scuola Tecnica aveva preparato un manuale di *Lezioni di scienze naturali*, per gli iscritti ai corsi delle scuole serali i *Trattenimenti popolari sulle Scienze Naturali*, mentre per i contadini e i vignaiuoli della zona teneva conferenze sulla fillossera e sull'enologia. Dal 1870, insieme

²⁰⁸ F. Craveri, *Museo Craveri*, in «La Settimana Gazzetta di Bra», anno VI, n. 37, domenica 14 settembre 1879. Il brano è riportato anche da E. Molinaro, *Il Museo Civico Craveri di Bra di storia naturale*, Bra 1980.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 11.

²¹⁰ Sono ricordi della moglie, risalenti al 1867: *ibidem*, p. 36.

all'ingegner Andrea Nogarì, organizzava lezioni pubbliche di fisica, chimica e geometria. Fu inoltre corrispondente di numerosi giornali nazionali e internazionali e nel 1877 fu nominato Ispettore agli Scavi e Monumenti per la zona di Alba²¹¹.

Colonna portante del Museo Craveri era il fratello Ettore (1816-1889), che si occupava oltre che della raccolta anche delle preparazioni. Era anch'egli autore di un diario, dove riportava quanto osservato nei paesi da lui visitati (la Francia, Cuba, il Messico), dalle colture alle architetture, dalle tecniche agricole alle usanze civili e religiose. Particolare attenzione era dedicata ai musei di scienze naturali che aveva occasione di visitare, dove si soffermava sulle specie conservate e sulle modalità della preparazione tassidermica, in una serie di "appunti di lavoro" che dovettero accompagnare la sistemazione del museo braidese. Il termine di paragone era per lui il Museo di Scienze naturali di Torino, che confrontava con gli istituti d'oltralpe, come quello di Lione, visitato nel 1846:

[...] visitai il museo di Storia naturale, un vero magazzino, un poco di tutto, ricco in insetti, i quadrupedi sono malamente preparati, avviene delle specie preziose, vi è quella scimia della criniera bianca, degli uccelli avviene pochi quasi tutti forestieri, pochissimi del Piemonte, particolarmente delle famiglie dei passeri, muscivore, emberize etc. ve ne sono qualcuno che mancano al museo torinese, pochi ve ne sono con l'etichetta, son però ben disposti, divisi da un'etichetta per genere; hanno il lofoforo, male impagliato, vicino agli uccelli rari vi mettono una tavola in stampa, ciò lo trovo una goffaggine; è povero in fossili rettili e pesci, tutti questi sono confusi; i scaffali sono belli ma non bianchi, ci indispettimmo in vedere questo magazzino, epperò lasciammo addietro i minerali, bisogna dire che questo museo è giovine non ha ancor compiuto i 7 anni.²¹²

Di toni decisamente più entusiastici le descrizioni parigine, risalenti all'ottobre dello stesso anno:

Dopo il dejeuner andai con Sismonda per terminare la compra di libri, dopo [...] a trovare i sign. Durand negoziante bottegaio per comperare carta per le piante indi entrammo nel giardino delle piante indi vidimo gli animali viventi, il tapir, l'elefante, etc. indi visitammo di volù il museo di mineralogia e di botanica mi piacque molto quel di botanica ove avvi tutti i frutti secchi conservati nell'alcol, e i boschi per taglio, nel giardino avvi un bellissimo cedro del Libano piantato nel 1797. Dopo visitai il panteon gran bellissima chiesa fabricata nel tempo della repubblica ora destinato agli uomini illustri è vuota, ma di sublima altezza e di maestosa costruzione [...]

[...] andai a visitare il gabinetto di zoologia. non posso dir niente perché lo vidi di volo. Quando era in Piemonte mi ero fatto una gran idea di questo gabinetto, ma la realtà sorpassò la mia immaginazione vi sono 15 sale non piccole ma grandi come quella dei quadrupedi in Torino²¹³.

²¹¹ Agli interessi scientifici Federico univa infatti quello per la storia e l'archeologia: F. Craveri, *Antichità Romane, dissotterrate vicino alla Cappella di S. Giovanni Lontano*, in «La Settimana Gazzetta di Bra», A. I, nn. 31-32, 1874.

²¹² E. Molinaro, *Il Museo Civico Craveri...*, op. cit., 1980.

²¹³ *Ibidem*.

Nel 1884, alla sua morte, il Comune di Bra ricevette alcuni terreni e una rendita annua, con l'obbligo di aprirvi una scuola professionale pubblica (a cui gli amministratori locali rimasero indifferenti); venuto a mancare Federico nel 1890, anche le collezioni dei due fratelli, per volontà degli eredi, furono donate al municipio.

4.5.3 *Storia naturale e musei: il ruolo del CAI*

A partire dal 1859 la normativa per la pubblica istruzione prevedeva che nei licei la cattedra di storia naturale fosse fornita di piccoli musei (nel 1885 la norma fu estesa anche alle scuole tecniche di secondo grado). Il collezionismo di scienze naturali divenne fenomeno diffuso fin nei più piccoli centri, in parte per la valenza didattica strettamente legata alla conoscenza del luogo, in parte per la rete fitta di scambi e corrispondenze che caratterizzò questa felice stagione della ricerca naturalistica²¹⁴. Grazie anche all'evoluzione degli studi mineralogici e paleontologici, musei di carattere scientifico/archeologico sorsero in particolare in area alpina, favoriti anche da una comunione di intenti e di interessi che animava le nascenti sezioni del Club Alpino Italiano²¹⁵. Federico Craveri per esempio, che tra i meriti ebbe anche quello di aver dato inizio all'alpinismo extraeuropeo italiano, fu tra i duecento firmatari che sancirono la fondazione del CAI nel 1863. Un altro socio e attivista del Club era don Pietro Calderini (1824-1906), direttore della Regia Scuola Tecnica di Varallo, che nel 1867 inaugurò il museo grazie al contributo di amici collezionisti (tra cui Bartolomeo Gastaldi) e di concittadini viaggiatori e migranti. Indice di un rigore disciplinare ancora di là da venire, ma anche della vastità degli interessi del fondatore, il Museo si componeva di una sezione di storia naturale dedicata alla flora e alla fauna valsesiana, di raccolte ornitologiche, mineralogiche, paleontologiche, etnografiche, ma comprendeva anche oggetti egizi, ceramiche cinquecentesche, vetri, armi antiche, bronzi e avori²¹⁶.

Bartolomeo Gastaldi ebbe un ruolo importante nello sviluppo degli studi e delle iniziative di carattere scientifico e museale piemontesi. Un ulteriore esempio della sua influenza è riscontrabile a Mondovì, dove don Carlo Bruno (1831-1916), ordinario di Fisica e Storia Naturale nel Seminario Vescovile e professore presso il Regio Istituto Tecnico, ne dirigeva il Museo di Storia Naturale²¹⁷. L'istituto, fondato nel 1854 e ospitato insieme ad altre scuole presso l'antico convento francescano detto di Nostra Donna, si era dotato di un Gabinetto di Storia Naturale, ove si raccolsero campioni mineralogici, zoologici, botanici e «oggetti antichi» (come i resti di un mosaico, un'urna, un

²¹⁴ Un quadro d'insieme delle raccolte scientifiche nelle scuole del cuneese è dato da L. Mano, *Collezionisti d'ossa. I gabinetti di storia naturale e le raccolte paleontologiche nelle scuole del cuneese*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligite fragmenta...*, op. cit., 2009, pp. 157-164.

²¹⁵ G. Garimondi, *Il Club Alpino Italiano, la scienza, i musei*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès (a cura di), *I Musei delle Alpi...*, op. cit., 1992, pp. 21-25.

²¹⁶ M. Cometti, *Varallo Museo di storia naturale «Don Pietro Calderini»*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès, *Musei delle Alpi...*, op. cit., 1992, pp. 106-109.

²¹⁷ A. De Marchi, *Il "Lascito Serra" e le collezioni didattiche dell'Istituto Tecnico "Giuseppe Baruffi" di Mondovì*, op. cit., 2006; A. De Marchi, *Don Carlo Bruno*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligite fragmenta...*, op. cit., 2009, pp. 395-396.

mattone, un sepolcreto, alcune monete...): essendo l'unico museo monregalese, vi confluiva infatti ogni tipo di donazione. Le conoscenze di don Bruno dovettero favorire il prestigio del Gabinetto, in particolare grazie alla frequentazione di Gastaldi, che accompagnava i suoi studi e le sue ricerche in ambito naturalistico, scientifico e archeologico, e a cui don Bruno aveva inviato alcuni esemplari locali di asce in pietra verde per le raccolte torinesi.

Altri esponenti della comunità scientifica fecero doni importanti al museo, come il già citato don Pietro Calderini, il paleontologo torinese Giovanni Michelotti (di fama internazionale, cui si deve la collezione donata nel 1880 al Museo di Paleontologia della Sapienza) e il professor Giovanni Battista Amerano, padre superiore della Missione a Mondovì, che donò armi e oggetti preistorici, frutto di scavi e ricerche da cui ebbe origine il primo nucleo del museo civico di Finale Ligure e un nucleo di reperti confluiti alla sua morte, nel 1918, al Museo di Antichità. Il Municipio di Mondovì aveva ricevuto intanto due lasciti significativi, quello del notaio Francesco Felice Serra (1792-1867), che donava il suo intero patrimonio immobiliare insieme a libri, stampe e litografie, monete antiche, medaglie e oggetti di storia naturale, e il personale «Museo di Storia Naturale» che Giovanni Garelli (1825-1881) consegnava alla città nel 1881 con l'intento di incoraggiare gli studi. I fratelli Garelli erano due personaggi noti alla città per l'impegno pubblico: Felice Garelli (1831-1903), insegnante come don Bruno, fu deputato e poi senatore del Regno dal 1892; Giovanni era invece laureato in medicina (fu anche medico del re), amico di Cavour e Rattazzi, fu anch'egli deputato e si impegnò in particolare per favorire i collegamenti ferroviari della zona. Entrambe i fratelli erano coinvolti nel CAI: Felice era stato presidente della sezione monregalese, mentre Giovanni nel 1875 aveva dedicato la prima edizione delle *sue Escursioni da Mondovì alla caverna ossifera di Bossea* al protagonista della fondazione del Club, Quintino Sella.

Sono noti l'impegno politico, scientifico e culturale del celebre statista²¹⁸, di cui si registra l'influenza su numerose iniziative territoriali piemontesi. Un'attenzione speciale segna le sue iniziative in ambito biellese, sua terra d'origine, che poté godere della sua ampia rete di contatti personali e istituzionali²¹⁹. Nel 1864 aveva donato al municipio una raccolta, classificata e descritta, di rocce del circondario, che erano state presentate in occasione della prima riunione straordinaria della Società di Storia Naturale Italiana. L'assemblea si era tenuta in quello stesso anno proprio a Biella, e nell'occasione Sella era andato ben oltre la divulgazione dei dati scientifici, segnalando ai convenuti le testimonianze artistiche presenti in città (oggetto anche di una mostra temporanea) e gli ornati in terracotta che si potevano osservare sugli edifici passeggiando per le vie. Con l'occasione auspicava il sorgere di un museo patrio, e in quest'ottica avviava in quegli stessi anni la formazione di un archivio storico dedicato a Biella e al suo circondario.

Lo studio del territorio travalicava infatti i soli dati delle scienze positive ma si qualificava secondo una visione più organica e complessiva, che coniugava i caratteri dello spazio fisico e dell'ambiente con quelli delle attività umane nel loro svolgimento lungo i secoli. Alla base di questo approccio stava la convinzione che la conoscenza dei luoghi e delle loro testimonianze, nell'ambito

²¹⁸ C. Vernizzi (a cura di), *Quintino Sella tra politica e cultura, 1827-1884*, atti del convegno nazionale di studi (Torino 1984), Torino 1986; P. L. Bassignana, *Quintino Sella tecnico, politico, sportivo*, Torino 2006.

²¹⁹ A. Quazza, *Biella*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès, *Musei delle Alpi...*, op. cit., 1992, pp. 113-116.

della natura e insieme della storia, fosse il veicolo più efficace per la costruzione di un sentimento identitario. Ne derivava un legame stretto con l'istruzione e la formazione dei cittadini, prevalentemente attraverso il canale delle scuole.

A partire dal 1864, presso il Ginnasio di Biella era stata avviata la formazione di una Biblioteca e di un Gabinetto scientifico. Nel 1869 Sella promuoveva l'apertura della Scuola Professionale, a cui lui e il fratello donarono gran parte delle loro biblioteche scientifiche; i documenti raccolti, che comprendevano la collezione geognostica ma anche le terrecotte lavorate raccolte dallo stesso Quintino, non erano prerogativa degli allievi ma oggetto di pubblica esposizione. Come in altri casi, l'iniziativa stimolò ulteriori donazioni da parte di collezionisti privati: tra queste quella giunta nel 1896 da parte del Cav. Giuseppe Masserano, che lasciava alla Scuola Professionale della città una raccolta di «quadri sopra tavole e tele giudicati di classici pennelli» con l'obbligo di garantirne la pubblica esposizione e con lo scopo di educare il gusto dei giovani studenti²²⁰.

Nel 1887 intanto il CAI aveva radunato materiali naturalistici, mineralogici ed etnografici, insieme a documentazioni fotografiche e cartografiche, nel Museo Locale Biellese. Nel 1908 il Sindaco di Biella, su consiglio del direttore del Museo di Antichità di Torino Ernesto Schiapparelli, aveva avviato con l'acquisto di un primo nucleo la formazione di una raccolta archeologica. Nel 1932 tutti questi materiali confluirono nel Museo Civico, seguendo un progetto a cui aveva a lungo lavorato Alessandro Roccavilla (1865-1929), studioso di storia locale e promotore delle iniziative culturali del territorio²²¹. Autore nel 1905 di un volume dedicato all'*Arte nel biellese*, su incarico di Lamberto Loria a partire dal 1909 aveva assunto il compito di recuperare le testimonianze piemontesi e lombarde da presentare alla Mostra di etnografia italiana di Roma del 1911, secondo un'accezione degli studi etnografici ancora vicina alla ricerca antiquaria e folklorica²²².

Nelle raccolte di area alpina la presenza di testimonianze sulla tradizione dei luoghi erano motivo di rivalutazione delle attività produttive che caratterizzavano il territorio, in particolare sul fronte dell'artigianato, con lo scopo di favorire il rilancio economico dei piccoli paesi di vallata. Con questi intenti l'imprenditore Gian Giacomo Galletti aveva dato vita nel 1873 all'omonima Fondazione, che si proponeva di «provvedere all'istruzione ed educazione morale, all'incremento dell'industria, ai fini della beneficenza e in genere al miglioramento delle condizioni economiche degli abitanti dell'Ossola». Pur originato da intenti di carattere prevalentemente economico, l'ente fu portatore di importanti iniziative culturali, malviste da una parte degli organi direttivi votata invece

²²⁰ La collezione, che riflette le scelte del gusto di corte tra sei e settecento (con opere di B. Guidobono, G. Crosato e V. A. Cignaroli) fu ceduta alla Città di Biella nel 1939: V. Natale, *La collezione Giuseppe Masserano*, in «Rivista biellese», 1997, n. 1, pp. 24-28. In occasione della mostra presso il Museo del Territorio Biellese "I modelli del bello. Classici pennelli della collezione Masserano" (giugno-settembre 2007), Vittorio Natale ha identificato il nucleo originario della collezione con l'antica raccolta del pittore e scenografo Bernardino Galliani.

²²¹ U. Gulmini, A. Quazza, *Un "Museo in formazione": per una storia del Museo Civico di Biella*, in G. Romano (a cura di), *Museo del Territorio Biellese. Ricerche e Proposte I*, Biella 1990, pp.15-39.

²²² D. Albera, C. Ottaviano, *Un percorso biografico e un itinerario di ricerca: a proposito di Alessandro Roccavilla e dell'esposizione romana del 1911*, Quaderni della ricerca della Regione Piemonte n. 3, Torino 1989; gli studi di Roccavilla sull'arte e la cultura del territorio confluirono in una serie di interventi pubblicati sui periodici locali, per cui si rinvia a P. Bellardone, G. Cavatore (a cura di), *Alessandro Roccavilla e "La Rivista Biellese"*, Biella 1991.

alla realizzazione concreta e immediata di utili e profitti²²³. Non secondario per l'esito delle vicende era stato il ruolo del più importante tra i potenziali donatori per un futuro museo, il collezionista e storico locale Giacomo Pollini (1827-1902)²²⁴, che con le sculture lignee e i dipinti di scuola vigezzina di sua proprietà avrebbe potuto garantire un solido nucleo di partenza per una raccolta storico-artistica, da affiancare a quella già consolidata di stampo scientifico. La strada verso l'avvio di un museo a Domodossola infatti era stata segnata già da precedenti esperienze, in particolare presso il Collegio Mellerio, dove fin dagli anni '40 i rosminiani coltivavano gli studi naturalistici, e con la creazione nel 1870 dell'osservatorio meteorologico del CAI, aperto alla raccolta di oggetti tipici e fotografie e a cui il pittore Federico Ashton aveva presto donato alcune sue vedute²²⁵.

La Fondazione Galletti nel 1874 aveva accolto questi primi nuclei e aveva cominciato ad affiancarvi raccolte di numismatica, arte e archeologia, seguite da un lapidario e da una galleria di dipinti²²⁶; intanto prevedeva l'avvio di una scuola di disegno e intaglio rivolta alle classi popolari. La crescita delle collezioni anche in questo caso convogliava la generosità dei cittadini, vicini e lontani: nel 1881 per esempio, grazie al gran numero di ossolani che erano emigrati oltreoceano, all'interno delle raccolte scientifiche (che nel frattempo erano state trasferite in Palazzo San Francesco, acquistato apposta) fu creata una specifica sezione "americana". Per la sede delle collezioni d'arte si presentava invece l'opportunità di acquistare Palazzo Silva, una delle residenze storiche di Domodossola che nel 1880 venne posta in vendita insieme a tutti gli oggetti che conteneva, con l'inevitabile rischio di una dispersione sul mercato antiquario.

Pollini ebbe un ruolo significativo sia per la deliberazione di acquisto, sia per la conversione dell'edificio all'utilizzo museale: in particolare, si dovette a lui la chiamata di Vittorio Avondo, che per le sue qualità di «artista archeologo» ebbe l'incarico di sovrintendere ai lavori di restauro, cui impresso un orientamento filologico allineato al più recente dibattito nazionale e a quel recupero degli stili del medioevo piemontese che guidava in quegli stessi anni la concezione del Borgo torinese. Da parte sua, Pollini era impegnato nella costruzione di un museo che riflettesse la fisionomia artistica e culturale locale, con un occhio di riguardo a quella "Valle dei pittori" che era stata oggetto anche dei suoi studi storici; le sue donazioni di opere d'arte affiancavano il procedere dei lavori di recupero di Palazzo Silva e il suo contributo si sarebbe protratto anche dopo la scomparsa: le volontà testamentarie attribuivano infatti alla Fondazione Galletti una rendita annua che doveva servire «per fare acquisto coi suoi redditi di *pregievoli Opere d'Arte di artisti Vigezzini*, da collocarsi poi nel *Museo d'Antichità del Palazzo Silva* nella sala dei medesimi da me iniziata; perciò sarebbe anche mio desiderio che venisse chiamata *Sala Pollini*»²²⁷.

²²³ G. Kannès, *Vittorio Avondo e il restauro di palazzo Silva a Domodossola*, in R. Maggio Serra, B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo...*, op. cit., 1997, pp. 175-189.

²²⁴ D. Gnemmi, *Giacomo Pollini storico, patriota, benefattore*, Milano 1995.

²²⁵ V. Moro, *Domodossola Museo Galletti*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès, *Musei delle Alpi...*, op. cit., 1992, pp. 133-138; G. Moro, *I musei della Fondazione Galletti di Domodossola 1875-1982*, Domodossola 2000.

²²⁶ Come ricorda Kannès, dietro le iniziative di acquisizione occorre riconoscere il ruolo avuto dal segretario della fondazione Giacomo Trabucchi, che nel 1877 era stato nominato Ispettore agli scavi e musei del Regno.

²²⁷ La citazione è tratta dal testamento olografo del 3 aprile 1900, pubblicato in: <http://www.antichefamiglie.net/testamento3aprile1900.htm>.

5 LA CONSERVAZIONE DEI "PATRI MONUMENTI": SCUOLE, SOCIETÀ LOCALI, MUSEI

In attesa che si consolidassero gli enti e le procedure introdotte dalla legislazione statale in materia di tutela, a livello locale la costituzione di reti virtuose che potessero arginare i rischi di alienazione dei beni storico-artistici e vigilare sulla loro salvaguardia maturò con maggior incisività nell'alveo di scuole d'arte. Il legame tra istruzione artistica e impegno per la conservazione era stato per decenni affidato alle accademie: a Torino la Giunta di Antichità e Belle Arti, creata da Carlo Alberto nel 1832 per il censimento e la tutela delle «reliquie degli antichi monumenti e capolavori delle arti belle», era un organismo consultivo che operava sotto la direzione della Segreteria di Stato per gli Affari Interni, ma era presieduto e composto da membri delle due Regie Accademie di Scienze e di Belle Arti¹. Com'è noto, inoltre, la stesura dei primi elenchi degli edifici monumentali delle diverse regioni italiane fece leva proprio sul patrimonio di conoscenze di cui erano detentrici le accademie di belle arti².

Nelle province piemontesi il riconoscimento e la presa in carico delle sorti del patrimonio storico artistico si giocò nel dialogo tra forze municipali e scuole d'arte, progressivamente sottoposti alla vigilanza delle prefetture e poi dell'ufficio regionale. Alcune aree, in particolare quella settentrionale, annoveravano istituti di radicata tradizione, che alla missione della produzione artistica seppero associare ben presto il compito della conservazione e della tutela. I casi di Vercelli e di Varallo, su cui ci soffermeremo³, spiccano per aver consolidato un valido sistema di saperi e di capacità, grazie anche all'impulso e al prestigio di alcuni loro esponenti (come la famiglia Arborio Mella a Vercelli e Giulio Arienta a Varallo). Le forme di associazionismo lì maturate negli ultimi decenni dell'Ottocento fornirono agli interlocutori ministeriali un braccio vigilante e operativo, e furono attori di primo piano per la nascita e l'organizzazione dei musei locali.

Sul principio della conservazione e della tutela si erano mosse diverse iniziative private tese alla salvaguardia di edifici monumentali, che venivano recuperati e attrezzati per poi essere consegnati ai municipi con il dovere di garantirne l'apertura e la cura. Per tutta la seconda metà dell'Ottocento e ancora oltre il restauro architettonico visse in Piemonte una stagione particolarmente felice e impegnata: dopo che a Vercelli Edoardo Arborio Mella (1808-1884) aveva

¹ L. Levi Momigliano, *La Giunta di Antichità e Belle Arti*, in E. Castelnuovo, M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa...*, op. cit., 1980, vol. 1, pp. 386-387.

² C. Vitulo, *L'Elenco ministeriale degli edifici di interesse storico-artistico: precedenti e risvolti operativi*, in M. G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello (a cura di), *Alfredo d'Andrade...*, op. cit., 1981, pp. 77-84.

³ Il caso di Varallo sarà affrontato nel presente capitolo, per Vercelli si rinvia al capitolo 8.

cercato di impostare un discorso oggettivo e organico sul tema del recupero degli stili⁴, l'ideazione e la progettazione del Borgo medievale per l'Esposizione torinese del 1884 fu il laboratorio in cui assunse definitiva conferma il principio della conoscenza e della restituzione filologica del monumento, maturata attraverso il pieno possesso del sapere tecnico e costruttivo, coltivata attraverso l'esercizio del disegno quale strumento di conoscenza e di repertorio e messa in opera mediante un'incessante verifica di coerenza storica e tipologica. L'asestamento di questo impianto metodologico poté compiersi ed essere applicato in maniera estesa sul territorio grazie alla lunga stagione di incarichi ministeriali conferiti ad Alfredo d'Andrade, dalla carica di delegato regionale nello stesso 1884 alla direzione dell'Ufficio Regionale fino al 1915.

I protagonisti di questa stagione della tutela piemontese condussero personalmente il recupero di castelli e palazzi storici, contribuendo a restituire forma e sostanza alla rivalutazione del medioevo piemontese nei suoi caratteri di autenticità e storicità: d'Andrade stesso, dopo averlo acquistato, a partire dal 1885 si dedicava al restauro del Castello di Pavone, a cui avrebbe collaborato nel 1906 anche Giovanni Vacchetta⁵. A Pinerolo, dove Ernesto Berteà sosteneva fin dal 1895 la fondazione di un museo come baluardo rispetto agli interventi di demolizione o trasformazione delle antiche dimore cittadine, la Casa del Senato (un edificio medievale la cui architettura era stata uno dei modelli riprodotti al Borgo) veniva acquistata da d'Andrade e quindi donata al Municipio⁶.

L'iniziativa di tutela sposava volentieri l'opportunità di fare di un edificio storico la sede di un museo locale, consegnato al pubblico godimento mediante la donazione ai municipi. Episodi particolarmente significativi interessarono due dei direttori del Civico di Torino, ossia Vittorio Avondo con il Castello di Issogne negli anni '70 ed Emanuele Tapparelli d'Azeglio in Casa Cavassa a Saluzzo negli anni '80, sempre sotto la direzione di Avondo. Si tratta di due casi già ampiamente trattati dalla letteratura, che vi ha individuato modalità e procedure che li rendono un punto di riferimento sotto il profilo dei risvolti metodologici in materia di restauro e della riabilitazione dell'arte e della cultura del medioevo piemontese, ma anche sotto il profilo delle scelte di musealizzazione. In tutti e due i casi infatti l'intervento di recupero architettonico fu seguito dall'opera di riarredo e allestimento degli ambienti, rivelando scelte che possono essere utilmente confrontate con quelle compiute per il museo torinese⁷.

La restituzione delle sale di questi edifici si misurava con l'interesse per il documento

⁴ L. Pittarello, *La posizione di Edoardo Arborio Mella all'interno del dibattito ottocentesco sul restauro*, E. Castelnuovo, M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa...*, op. cit., 1980, vol. 2, pp. 769-785; F. Morgantini, *L'attività di Edoardo Arborio Mella a Vercelli*, in «Bollettino Storico Vercellese», n. 1, 1985, pp. 69-103; Idem, *Edoardo Arborio Mella restauratore (1808-1884)*, Milano 1988.

⁵ D. Biancolini Fea, *Castello di Pavone*, *ibidem*, pp. 311-324.

⁶ M. Drago, *Pinerolo Museo Storico*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès, *Musei delle Alpi...*, op. cit., 1992, pp. 93-96.

⁷ S. Barberi, G. Carpignano, *Un castello-museo e un museo-castello: da Issogne al Borgo Medievale*, in S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città*, op. cit., 1996, pp. 59-61; S. Barberi, *L'ultimo castellano della Valle d'Aosta: Vittorio Avondo e il maniero di Issogne*, in R. Maggio Serra, B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo...*, op. cit., 1997, pp. 137-156; A. Tetti, *Casa Cavassa: da palazzo signorile a museo*, in *Cent'anni del Museo Civico di Casa Cavassa*, sl, 1985, pp. 13-87; E. Ragusa, *Il museo di casa Cavassa: restauri e tutela negli anni '80 dell'800*, in S. Pettenati, A. Crosetti, G. Carità (a cura di), *Emanuele Tapparelli d'Azeglio...*, op. cit., 1995, pp. 111-120.

locale: furono numerosi gli inviti rivolti da d'Azeglio ai saluzzesi perché depositassero in Casa Cavassa mobili o arredi in loro possesso che fossero legati alla storia di Saluzzo ai tempi del marchese Ludovico II, «così poco per volta si formerebbe un museo saluzzese che finora mancava e che ho cercato di iniziare»⁸. Da parte sua il marchese procedeva ad acquisti e recuperi mirati, come nel caso di brani affrescati provenienti dal Castello di Saluzzo o dai dintorni, oggetto di esplorazioni e ricerche sul territorio compiute con l'amico Avondo e in un caso anche con l'esperto estrattista Giuseppe Steffanoni di Bergamo.

Il testamento del 1888 destinava la casa, insieme alle opere d'arte, ai mobili e agli arredi lì collocati, alla Città di Saluzzo, con la richiesta di farne un museo e di mantenerla nel «suo carattere antico quale monumento nazionale da tenersi sempre a disposizione di artisti e visitatori»⁹. Alla sua morte, la giunta municipale nominava una commissione con l'incarico di studiare il trasporto in Casa Cavassa di tutte le raccolte civiche (la biblioteca, il medagliere, i manoscritti e le pubblicazioni bodoniane) e nel 1891 inaugurava il Museo¹⁰. La stesura del regolamento veniva affidata a Emilio Borbonese, che in qualità di segretario aveva contribuito in misura sostanziale all'organizzazione del Civico di Torino. Intanto si aprivano i canali degli acquisti (il trittico di Jacopino Longo entrava in museo già nel 1892) e delle donazioni, tra cui spiccava nel 1893 quella di oggetti medievali e di antichità da parte di Giovanni Camerana, che negli anni a venire avrebbe consegnato alla città di Torino il più importante nucleo di opere di Fontanesi¹¹. L'iniziativa di salvaguardia dei dipinti murali avviata da d'Azeglio fu di stimolo a diverse proposte che negli anni successivi mirarono a fare di Casa Cavassa un punto di raccolta e conservazione degli affreschi del territorio. L'ipotesi non fu accolta, ma richiamava un'esperienza per molti versi assimilabile: quella dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli, dove l'istanza della conservazione dei documenti figurativi della città alimentava invece la nascita e lo sviluppo di una pinacoteca.

A Vercelli come a Varallo le iniziative di salvaguardia e recupero delle testimonianze pittoriche locali erano condotte nell'ambito delle scuole e degli istituti di formazione, che agivano direttamente o mediante la creazione di apposite società. Si tratta di due aree geografiche particolarmente segnate dal culto della tradizione artistica e dall'impegno per la formazione di pittori, disegnatori e scultori. Nel 1910 il rapporto ministeriale sulle scuole d'arte e di disegno presenti in Italia registrava per la provincia di Novara una diffusione più che doppia rispetto alle altre provincie piemontesi¹².

Gli studi hanno evidenziato come nella Novara di secondo ottocento si sia verificato un consistente rinnovamento del sistema scolastico locale grazie alla creazione e al potenziamento

⁸ L'affermazione, risalente al dicembre del 1888, è riportata da: A. Tetti, *Casa Cavassa...*, op. cit., 1985, p. 56.

⁹ *Ibidem*, p. 86.

¹⁰ A. M. Faloppa, *Per una storia del Museo Civico*, in *Cent'anni del Museo Civico...*, op. cit., 1985, pp. 89-128.

¹¹ Cfr. § 4.4.

¹² Ministero della Pubblica Istruzione, *Scuole d'arte e di disegno – Scuole di musica – Fondazioni e lasciti in pro delle belle arti*, Roma 1910: la provincia di Novara contava 24 scuole d'arte e di disegno contro le 11 della provincia di Torino, 11 di Alessandria e 7 di Cuneo, frequenza che rivelava «lo squisito senso estetico dei suoi abitanti».

degli istituti di carattere tecnico-scientifico¹³. Nel 1885 veniva creato l'Istituto tecnico industriale e nel frattempo presso l'Istituto Bellini, inaugurato già nel 1837, veniva sviluppato il settore dei corsi professionali. Qui nel 1900 veniva avviata una nuova Scuola di Disegno e composizione decorativa applicata all'Industria, la cui direzione fu affidata a Rinaldo Lampugnani (Novara 1866-1956)¹⁴, una figura che nei decenni a seguire avrebbe giocato un ruolo importante presso i più importanti cantieri e interventi di restauro sul territorio, a partire dal complesso recupero del Broletto avviato nel 1929.

Lampugnani negli anni giovanili aveva frequentato l'Accademia di Brera, l'Accademia Albertina e aveva seguito i corsi di disegno presso il Regio Museo Industriale di Torino grazie al pensionato del Collegio Caccia, la storica istituzione novarese che dal 1820 aveva trasferito la sede del proprio collegio da Pavia a Torino. La presenza del Collegio è fondamentale per la comprensione degli orientamenti artistici e culturali del territorio nel corso dell'ottocento, e non solo sotto il profilo della produzione artistica. Fin dal 1836 gli amministratori del Collegio si erano infatti interessati al problema della creazione di una pubblica pinacoteca, e al momento della soppressione dell'internato nel 1921 il fondo librario e la raccolta dei saggi annuali dei pensionati artisti fu assegnata ai Musei Civici cittadini¹⁵. L'apertura agli allievi delle facoltà umanistiche fu altrettanto proficua: tra i pensionati del collegio si leggono infatti i nomi di coloro che saranno i protagonisti della cultura cittadina di inizio novecento (Massara, Morandi, Cassani, Viglio, Tarella), riuniti intorno alla fondazione del «Bollettino Storico per la Provincia di Novara» fondato nel 1907¹⁶.

Lo sviluppo delle scuole era il segno di un forte investimento nella promozione dell'arte e delle professioni a essa legate, soprattutto in un luogo come Varallo Sesia, chiamata a provvedere al cantiere costantemente attivo delle cappelle del Sacro Monte. D'altro canto, la letteratura artistica non solo incrementava il capitolo gaudenziano, ma nel pieno vigore della stagione storicistica avviava la ricomposizione sistematica di tutti i principali protagonisti della "scuola vercellese". La conoscenza passava per i documenti figurativi: la loro salvaguardia e la loro autenticità orientavano così molte delle iniziative di tutela e delle scelte di restauro condotte sulle opere d'arte del territorio.

Nel dibattito nazionale, fin dai primi anni successivi all'unificazione, il ruolo dei municipi e delle realtà locali nello sforzo di salvaguardare il patrimonio storico artistico italiano era stato inteso come necessario. In particolare sono note le posizioni prese da Giovanni Battista Cavalcaselle, che invocava la «doppia sorveglianza del municipio e del governo; il primo nell'interesse locale, il secondo nell'interesse nazionale»; una sinergia necessaria non solo per arginare perdite e dispersioni, ma anche per costruire una cultura teorica e tecnica condivisa sul fronte dei restauri,

¹³ E. Mongiat Babini, *Il Collegio Caccia e alcuni aspetti della cultura novarese fra Settecento e Novecento*, in *Il Nobile Collegio Caccia e la formazione del ceto dirigente novarese*, Novara 1991, pp. 9-20.

¹⁴ Eadem, *I pittori, gli scultori, i decoratori*, *ibidem*, pp. 229-230.

¹⁵ Nel 1913 il Collegio aveva anche provveduto all'acquisto di un gruppo di monete ritrovate a Ponzana per farne dono al Civico: E. Mongiat Babini, *Il Collegio Caccia...*, op. cit., 1991, p. 19.

¹⁶ A. Rizzi, *Indice trentennale del Bollettino della Sezione di Novara (1907-1936)*, Novara 1937.

«che furono la maggiore piaga o peste dell'arte»¹⁷. Per la conservazione di monumenti e oggetti d'arte Cavalcaselle riconosceva il supporto che «società di amatori delle cose patrie» avrebbero potuto fornire a governo e municipi, auspicandone così una presenza sistematica sui territori. La cooperazione tra forze centrali e governi locali si giocava anche sul campo dell'educazione, che al di là delle accademie statali vedeva ormai i comuni direttamente impegnati, con le scuole di disegno, nella formazione di artigiani e operai. La riqualificazione dell'insegnamento passava inoltre per Cavalcaselle attraverso la riqualificazione del personale docente e l'aggiornamento delle discipline, che oltre alle più tradizionali materie dovevano includere il restauro, con insegnanti specializzati e il supporto di un docente di chimica per la conoscenza e la preparazione dei materiali¹⁸.

5.1 Varallo: la Società di Conservazione e la Pinacoteca

5.1.1 *La palestra del Sacro Monte*

A Varallo, così come a Vercelli, la nascita e lo sviluppo dei musei locali è strettamente legata alle vicende e ai protagonisti che nella seconda metà dell'ottocento si fecero carico delle istanze di tutela e salvaguardia di monumenti e opere d'arte.

Le esigenze di decorazione e manutenzione del Sacro Monte storicamente avevano garantito alla città e più in generale a tutta la valle il consolidarsi di una forte tradizione artistica e artigianale, legata in particolare alle pitture murali e alla scultura lignea e individuata quale leva per la promozione dello sviluppo economico locale¹⁹. La Valsesia vide così una consistente diffusione di scuole d'arte e di disegno (a Borgosesia, Alagna, Riva Valdobbia, Valduggia, Mollia, Sottile di Rossa, Scopa, Piove, Campertogno e Alzo). A Varallo già nel 1778 era stata fondata la Scuola di Disegno, sotto gli auspici del re di Sardegna: con la sua istituzione la produzione artistica legata al Sacro Monte, ma soprattutto la sua conservazione e restauro, stabilirono con l'istituto un legame privilegiato²⁰. Direttori e insegnanti della Scuola erano infatti i restauratori, gli architetti e i pittori che

¹⁷ G. B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in «Rivista dei Comuni Italiani», A. III, fasc. IV, 1863, pp. 33-56. Il testo, riedito in estratto nel 1870 e nel 1875, nasceva quale nota indirizzata al Ministro della Pubblica Istruzione.

¹⁸ Sulle posizioni di Cavalcaselle in tema di restauro si rinvia a: *Cavalcaselle e il dibattito sul restauro nell'Italia dell'800*, numero monografico di «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 62, 1997.

¹⁹ Per un panorama sugli artisti valsesiani: C. Debiaggi, *Dizionario degli artisti valsesiani dal secolo XIV al XX*, Varallo 1968; sull'ambiente culturale varallese, sulla nascita e i protagonisti delle scuole e società locali si rimanda a: M. Rosci, S. Stefani Perrone, *Pinacoteca di Varallo recuperi e indagini storiche*, catalogo della mostra, Varallo 1981; E. Ballarè, *Raccontare un museo. Ambiti culturali e processi costitutivi della Pinacoteca di Varallo Sesia*, Milano 1996, pp.15-36; S. Stefani Perrone (a cura di), *La città nel Museo. Dipinti, disegni, sculture dei luoghi e oggetti d'arte a Varallo fra ottocento e novecento*, catalogo della mostra, Varallo 1998, pp. 11-21.

²⁰ P. Calderini, *Per l'antica Scuola del Disegno*, Varallo 1903; L. C. Bollea, *La Regia Scuola di Varallo di Disegno e la Regia Accademia di Belle Arti di Torino*, in *Miscellanea Valsesiana*, Torino 1931.

contemporaneamente operavano sui principali monumenti locali, come Rocco Orgiazzi e Giovanni Avondo²¹. Avviarono i propri studi presso la Scuola anche Benedetto e Gaudenzio Bordiga, che grazie al perfezionamento milanese divennero tra i più apprezzati incisori attivi a cavallo del 1800²². Gaudenzio in particolare si dedicò allo studio dell'arte valsesiana, pubblicando le *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari* nel 1820 e la *Guida al Sacro Monte di Varallo* nel 1830. Tra il 1819 e il 1837 la direzione dei restauri pittorici e plastici del sacro Monte fu affidata proprio ai fratelli Bordiga: nel 1837 Benedetto stilava una dettagliata relazione sui restauri diretti insieme al Geniani, corredandola con un insieme di norme da seguire per i restauri e la manutenzione delle cappelle. Il fratello Gaudenzio fu intanto tra i primi a consegnare all'Incoraggiamento un ruolo di tutela e conservazione delle opere, donando alla Società alcuni frammenti di affresco risalenti a Ferrari. La Scuola di Disegno di Varallo fu in parte sostenuta anche dal collegio Caccia di Novara, che la arricchì di modelli in gesso e libri e per la quale nel 1842 acquistò un palco mobile perché gli allievi potessero meglio studiare gli affreschi dei più noti artisti valsesiani.

La centralità del disegno per lo sviluppo delle belle arti esprimeva non solo l'aggiornamento varallese rispetto al dibattito coevo²³: a Varallo l'esercizio di riproduzione delle opere di Gaudenzio Ferrari presenti al Sacro Monte e in Santa Maria delle Grazie si affermò quale pratica fondamentale all'interno della Scuola, configurandosi sempre di più (come vedremo) quale strumento conoscitivo e conservativo.

Giacomo Geniani²⁴, anch'egli incisore e allievo dei fratelli Bordiga, e che dal 1830 era titolare della cattedra di "geometria pratica e disegno" presso la Scuola, nel 1831 fu l'ideatore e fondatore della Società d'Incoraggiamento, creata con lo scopo di promuovere lo studio del disegno e favorire per i meno abbienti gli studi nel campo delle belle arti. Dal 1836 la Società si occupò anche della gestione della Scuola-Laboratorio di Scultura in legno Barolo, cui erano demandati in particolare i restauri alle sculture lignee del Sacro Monte²⁵. L'Incoraggiamento era il destinatario di doni e opere d'arte, anche grazie alla consistente elargizione e al patronato della regina Maria Cristina nel 1836. La raccolta di opere nasceva all'interno dell'Istituto in una prima fase con finalità didattiche, ma in seguito fu destinata a evolversi in direzione della conservazione. La formulazione definitiva degli Statuti Organici della Società recitava infatti che lo scopo era quello «precipualemente di promuovere lo studio del disegno applicabile eziandio alle Arti Meccaniche», ma che accanto al progresso dell'industria era «altresì giovevole a curare la conservazione dei

²¹ Rocco Orgiazzi, architetto, pittore e disegnatore, occupò per primo la cattedra di professore di disegno; nel 1799 gli subentrò il pittore Giovanni Avondo (1763-1829), erede della lunga tradizione di frescantì e decoratori valsesiani attivo anche come progettista e restauratore per il Sacro Monte. Cfr. C. Debiaggi, *Dizionario...*, op. cit., 1968, ad vocem.

²² *Ibidem*.

²³ P. Astrua, *Ludovico Costa ed il dibattito sulle arti in Piemonte nella prima restaurazione*, in *Conoscere la Galleria Sabauda. Documenti sulla storia delle sue collezioni*, Torino 1982, pp. 53-85.

²⁴ C. Debiaggi, *Dizionario...*, op. cit., 1968, ad vocem.

²⁵ G. Romerio, *La Società d'Incoraggiamento allo Studio del Disegno in Valsesia*, Varallo 1926. Dal 1866 la Società d'Incoraggiamento avrebbe gestito anche il Museo di Storia Naturale, che don Pietro Calderini aveva affiancato alla Regia Scuola Tecnica istituita nel 1859: E. Ballaré, *Raccontare un museo...*, op. cit., 1996, pp. 37-49.

particolari monumenti d'antichità in Pittura e Scultura esistenti»²⁶.

L'intraprendenza locale per la difesa e la conservazione delle opere d'arte portava così nel 1875 alla fondazione della Società per la Conservazione delle opere d'arte della Valsesia, in seno alla quale prese corpo la formazione del museo di Varallo. Promotore dell'iniziativa era il pittore Giulio Arienta (che ne divenne prima vicepresidente e poi direttore), insieme a numerosi soci dell'Incoraggiamento; le finalità espresse erano quelle di provvedere al restauro del Sacro Monte e dei monumenti locali e di favorire l'incremento della Pinacoteca²⁷. Nello stesso 1875 nasceva a Torino la Società di Archeologia e Belle Arti e a Novara la Società Archeologica per il Museo Patrio, alla cui direzione stava il valesiano Giuseppe Fassò, intimo amico di Arienta e come lui corrispondente della nota rivista fiorentina «Arte e Storia» di Guido Carocci.

La compenetrazione tra Incoraggiamento e Conservazione fu all'origine della stretta connessione tra istanze di tutela e finalità didattiche, ma fu anche elemento di continuità per l'incremento della Pinacoteca. Le quote degli associati erano raccolte da un comitato nominato da influenti cittadini di Varallo e servivano «ai restauri, al mantenimento e all'acquisto di lavori d'arte, e alla conservazione», con il compito anche di «disporre in apposito luogo gli oggetti artistici acquistati dalla Società o ad essa donati»²⁸: la Società di Conservazione si svilupperà infatti nel tempo assumendo un ruolo gestionale per le raccolte pubbliche valesiane.

Il significato votivo del Sacro Monte e la difficoltà di mantenere un complesso tanto ampio di architetture, dipinti e arredi favoriva una commistione, facilmente ambigua, tra conservazione e aggiornamento degli apparati decorativi. Modifiche e sostituzioni all'interno delle cappelle erano possibile fonte di incremento per la raccolta museale intrapresa, che assumeva così l'aspetto di raccolta di modelli ed esempi di studio e allo stesso tempo memoria storica delle stagioni artistiche valesiane. Si trattava di una situazione comune a numerose realtà monumentali italiane, che nel caso dei luoghi di culto affrontavano inoltre i rischi di dispersione, furto e spoliazione. La nascita dei musei in relazione al ricovero di resti di monumenti e decorazioni derivanti da interventi di ripristino ha segnato per esempio la basilica di Loreto²⁹; a Varallo la questione assunse la dimensione di un vero e proprio scontro metodologico, giocato sul campo delle scelte di restauro.

5.1.2 *Giulio Arienta e la cultura della conservazione*

L'interprete più consapevole delle implicazioni imposte dal tema della conservazione fu a

²⁶ G. Romerio, *La Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia*, quarta edizione, Varallo 1982. Lo statuto della Società fu pubblicato la prima volta nel 1876.

²⁷ Facevano parte della Società di Conservazione lo scultore e professore Giovanni Albertoni, lo scultore Giuseppe Antonini (direttore del laboratorio Barolo e Regio Ispettore agli scavi e monumenti), il pittore Giuseppe Antonio Avondo, il prof. Cristoforo Bussi, don Pietro Calderini, il marchese Luigi d'Adda, il sindaco Antonio Duprà, il prof. Carlo Frigiolini e il pittore Carlo Lusardi. Carlo Arpesani fu nominato socio onorario nel 1878, mentre tra le adesioni avvenute in tempi successivi si segnala quella dello scultore Pietro Della Vedova.

²⁸ G. Romerio, *la Società per la Conservazione...*, op. cit., 1982.

²⁹ V. Curzi, *Restauri nella basilica di Santa Maria di Loreto dopo l'Unità d'Italia*, in *Cavalcaselle e il dibattito sul restauro nell'Italia dell'800*, numero monografico di «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 62, 1997, pp. 11-23.

Varallo il pittore Giulio Arienta (1826-1900)³⁰. Formatosi all'Accademia Albertina con Carlo Arienti, aveva completato gli studi a Roma grazie al sostegno del Collegio Caccia di Novara. Dopo un soggiorno fiorentino e un periodo di permanenza in Argentina, a metà degli anni settanta Arienta fece ritorno in patria, dove si distinse per un'instancabile impegno di studio e restauro a favore delle testimonianze artistiche valsesiane. La fortuna critica di Gaudenzio Ferrari, che a Varallo aveva lasciato una delle più intense testimonianze del suo "teatro montano", rendeva la Valsesia territorio ben frequentato da studiosi e conoscitori³¹: grazie alla sua attività e ai suoi disegni sui dipinti gaudenziani, Arienta era loro noto quale profondo conoscitore dell'arte e dei monumenti locali, come dimostra la fitta corrispondenza con personaggi quali Samuel Butler e Gustav Pauli.

Socio dell'Incoraggiamento e promotore della Società di Conservazione, nel 1876 entrava a far parte della Commissione Municipale d'Arte, con cui intrattenne rapporti difficili e contrastati, non potendo trovare lì conferma ai propri principi sulla salvaguardia delle opere d'arte. Le sue competenze gli valsero la nomina a Regio Ispettore degli scavi e dei monumenti in Valsesia nel 1890, diventando man mano uno dei più affidabili interlocutori del direttore dell'Ufficio Regionale Alfredo d'Andrade. L'anno successivo fu incaricato di compilare il catalogo delle opere d'arte della Pinacoteca di Varallo, che dal 1896 cominciò a riordinare. Richieste di consulenza gli giunsero anche al di fuori della città di Varallo, per esempio da Novara: nel 1878 fu interpellato dalla Società Archeologica per il recupero delle decorazioni della facciata del Palazzo Comunale e pochi anni dopo, in occasione dell'erezione in duomo del nuovo altare di Santa Caterina, su cui ricollocare la tavola di Gaudenzio Ferrari fatta restaurare dall'Arpesani, «a render più completa l'opera eminentissima di restituzione dell'insigne capolavoro, l'architetto Fassò volle che l'ottimo pittore Arienta tracciasse il disegno di una bella incorniciatura, dove quel bravo artista aggiunse in due tondi delle vaghe testoline d'angeli sullo stile del Ferrari»³².

La difesa del patrimonio storico e artistico, che anche in Valsesia era minacciato da dispersioni, manomissioni e urgenze di modernizzazione, si coniugava all'attività di restauratore, condotta in prima persona o nella direzione dei principali interventi dell'ultimo quarto dell'ottocento. Qui si distinse per scrupolo e rigore: la sua insofferenza nei confronti di interventi aggressivi, di facili ridipinture e dei frequenti rinnovamenti di apparati decorativi lo portarono ad assumere posizioni di forte contrasto rispetto all'*establishment* varallese. Già nel 1877, quando effettuò l'intervento di pulitura sulla celebre parete gaudenziana della chiesa di Santa Maria delle Grazie, dichiarava come il restauro dovesse mirare esclusivamente a «perpetuare secondo le possibilità

³⁰ M. Turlo, *Il pittore Giulio Arienta nel dibattito storico artistico del secondo Ottocento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, relatore Prof.ssa Michela di Macco, anno accademico 2000-2001; C. Debiaggi, *Dizionario...*, op. cit., 1968, ad vocem.

³¹ Tra i più assidui frequentatori del Piemonte orientale vi era Gustavo Frizzoni, già ricordato per il vercellese; nota la sua attenzione per le testimonianze varallesi del «Raffaello di scuola lombarda»: G. Frizzoni, *Le opere di Gaudenzio Ferrari e le riproduzioni fotografiche del Cav. Ambrosetti*, in «Arte e Storia», A. VII, n. 28, 5 ottobre 1888; idem, *L'arte in Valsesia*, in «Archivio Storico dell'Arte», a. IV, fasc. V, pp. 313-327.

³² Novara. *Di un nuovo Altare nel Duomo*, in «Arte e Storia», A. II n. 27, 8 luglio 1883, pp. 212-213.

nella integrità loro le creazioni dei sommi pittori»³³. La sua capacità di aggiornamento e la maturazione di un approccio consapevole al tema del restauro si dovevano anche al rapporto di fiduciosa collaborazione intrattenuto con personaggi come Carlo Arpesani³⁴, Luigi Cavenaghi, Guido Carocci e Alfredo Melani.

Nel 1886 l'amarezza di Arienta di fronte alle scelte compiute in città trovava sfogo in un lungo e dettagliato resoconto consegnato alla stampa locale:

[...] Sarebbe ormai colpa nostra grandissima di tacere più oltre sul pessimo andamento delle cose concernenti l'artistico nostro Santuario: è ormai tempo di protestare pubblicamente per mezzo della stampa sia cittadina che regionale contro lo spreco di denaro in atti vandalici che si ha il coraggio di chiamare restauri e miglioramenti alle opere antiche. Se ne parla di qua, di là con amaritudine da tutti quelli che sentono amore alle cose patrie, ed i malcontenti sono in grande maggioranza sebbene quasi nessuno osi contrastare direttamente al vandalismo mentre ne avrebbero anche il dovere siccome rivestiti di qualità ufficiali.

Il nostro Santuario è istituzione religiosa ed artistica; col cambiarne il carattere si intacca profondamente lo scopo del Fondatore, si falsa la storia o si imbastardisce l'arte [...].³⁵

Ripercorrendo gli episodi che a suo parere avevano compromesso l'identità artistica del Sacro Monte, consistenti in distruzioni, ampliamenti e nuove costruzioni o destinazioni d'uso, Arienta trovava parziale consolazione nell'intervento di salvataggio reso possibile dal ricorso all'opera di Giuseppe Steffanoni, l'«egregio operatore» che era già intervenuto sui dipinti del Morazzone nella cappella della "Salita al Calvario", su quelli di Tanzio da Varallo nella cappella di "Pilato che si lava le mani" e su quelle superstiti del Lanino della cappella della "Flagellazione"³⁶. Dell'originaria collocazione di questi ultimi rimane traccia grazie a uno schizzo dello stesso Arienta del 1886, alla base di uno studio cui fece seguito nel 1895 la descrizione accurata dell'edificio

³³ Per la ricostruzione della vicenda: M. Turlo, *Il pittore Giulio Arienta...*, op. cit., 2000-2001, pp.52-57; F. Mazzini, *Restauri a Varallo*, s.l. 1972, pp.13-21. L'intervento di restauro in Santa Maria delle Grazie sarà uno degli argomenti di contesa in un dibattito comparso sulla stampa locale: G. Antonini, *Sul Sacro Monte*, in «Gaudenzio Ferrari», n. 52, 18 dicembre 1886; G. Arienta, *Sempre sul Sacro Monte*, in «Gaudenzio Ferrari», n. 53, 25 dicembre 1886; P. Calderini, *Le lamentazioni e le accuse del sig. Pittore Giulio Arienta*, in «Gaudenzio Ferrari», n.58, 29 gennaio 1887.

³⁴ Carlo Arpesani, dal 1855 restauratore dei dipinti della Galleria Reale di Torino, restauratore conservatore e poi vicedirettore della Regia Pinacoteca, fu nominato membro onorario della Società per la Conservazione di Varallo nel 1880, fece parte con Arienta di una commissione tecnico-artistica per i restauri alla Cappella della Strage degli Innocenti e, con la mediazione dello stesso Arienta, eseguì il restauro di alcuni dipinti di proprietà della Società stessa. Per il rapporto tra Arienta e Arpesani, con relativo carteggio: M. Turlo, *Il pittore Giulio Arienta...*, op. cit., 2000-2001, pp. 66-72 e 208-213.

³⁵ G. Arienta, *Sopra il Sacro Monte*, in «Gaudenzio Ferrari Gazzetta Valsesiana», A. II, n. 49, 27 novembre 1886 e A. III, n. 50, 4 dicembre 1886.

³⁶ Sugli interventi compiuti da Giuseppe Steffanoni a Varallo: S. Stefani Perrone (a cura di), *La città nel museo...*, op. cit., pp. 138-140; E. Ballarè, *Raccontare un museo...*, op. cit., 1996, p. 52; F. Mazzini, S. Stefani Perrone, *Varallo - Sacro Monte, cappella di "Pilato che si lava le mani" (XXXIV)*, in *Restauri di opere d'arte in Piemonte. Lascito di Carlo Felice Bona*, Torino 1981, pp. 101-105.

pubblicata su «Arte e Storia»³⁷.

Anche per Varallo la rivista fiorentina di Guido Carocci rappresentò l'organo che permise di esporre a un uditorio nazionale studi, riflessioni e problemi di conservazione. Al tema del restauro il periodico dedicava una parte importante, affrontando questioni di metodo e restituendo una cronaca informata su quanto si stava facendo nelle diverse regioni d'Italia. Per la Valsesia Carocci aveva individuato in Arienta un corrispondente colto e informato, che aveva avuto modo di sostenere nelle principali dispute sui restauri al Sacro Monte e di cui aveva ospitato una lunga serie di interventi, dove il pittore varallese aveva affrontato sistematicamente lo studio delle diverse cappelle per rettificare attribuzioni e ricostruzioni storiche³⁸. Un'opera di ricognizione che Arienta accompagnava da tempo con la riproduzione di motivi ornamentali e partiture decorative tratte dalle opere di Gaudenzio Ferrari, di cui rimane una serie di circa cinquanta acquerelli oggi conservati presso la Pinacoteca di Varallo, già ammirati da Carocci all'Esposizione di Varallo in occasione delle celebrazioni gaudenziane e in gran parte depositati dagli eredi nel 1903³⁹. Queste accurate riproduzioni, meticolose per la resa oggettiva dei particolari decorativi e per la lettura sensibile allo stato di conservazione, furono per Arienta anche strumento di lavoro: per serbare la memoria della collocazione originaria degli affreschi di Lanino trasportati da Steffanoni, contrastare in qualità di Ispettore la demolizione dell'antico palazzo della Vicinanza, per procedere con scrupolo filologico al restauro delle pitture gaudenziane in Santa Maria delle Grazie, sorvegliare i

³⁷ Lo schizzo è pubblicato in S. Stefani Perrone (a cura di), *La città nel Museo*, op. cit., 1998, cat. n. 45; G. Arienta, *Appunti e rettificazioni storiche sul Santuario di Varallo. Cappelle XXX – XXXI*, in «Arte e Storia», A. XIV n. 15, 20 luglio 1895, pp. 117-8.

³⁸ G. Arienta, *Sacro Monte di Varallo. Cappella di Gesù elevato in Croce*, in «Arte e Storia», A. VIII n. 30, 22 novembre 1889, pp. 234-235; Idem, *Il Sacro Monte di Varallo. Cappella XI. La Strage degli Innocenti*, *ibidem*, A. XII n. 18, 31 agosto 1893, pp. 138-9; Idem, *Appunti e rettificazioni storiche sul Santuario di Varallo. Cappella XXIV. La Cattura*, *ibidem*, A. XIII n. 26, 20 dicembre 1894, pp. 205-6; Idem, *Appunti e rettificazioni storiche sul Santuario di Varallo. Porta principale d'ingresso al Santuario*, *ibidem*, A. XIV n. 19, 20 settembre 1895, p. 149; Idem, *Santuario di Varallo. I. Cappella XXXI. Gesù sale la scala santa. II. Due antiche rappresentazioni distrutte*, *ibidem*, A. XV n. 5, 10 marzo 1896, pp. 38-39; Idem, *Santuario di Varallo. N° XIII. Cappella della Tentazione – Prima erezione e suo trasporto ove si trova attualmente*, *ibidem*, A. XV n. 11, 10 giugno 1896, pp. 84-85; Idem, *Santuario di Varallo. Cappella 1° Peccato di Adamo*, *ibidem*, A. XV n. 20, 25 ottobre 1896 pp. 156-157 e A. XV n. 21, 10 novembre 1896, pp. 162-3; Idem, *Santuario di Varallo. Cappella II. La Santa Casa di Loreto e L'Annunciazione*, *ibidem*, A. XVI n. 13, 15 luglio 1897, p. 101; Idem, *Appunti e rettificazioni storiche sul Santuario di Varallo. Cappella 3°. La visita di M. Vergine a S. Elisabetta*, *ibidem*, A. XVI n. 19, 15 ottobre 1897, p. 149; Idem, *Santuario di Varallo. Cappella IV. L'Angelo rivela a S. Giuseppe il mistero della gravidanza di Maria*, *ibidem*, A. XVII n. 5, 15 marzo 1898, pp. 37-8; Idem, *Santuario di Varallo. Cappella XL. La Pietà. Cappella XLI. Gesù riposto nel lenzuolo*, *ibidem*, A. XVII n. 21-22, 15-30 novembre 1898, pp. 155-6; Idem, *Santuario di Varallo. Cappella V. Visita dei Re Magi*, *ibidem*, A. XVIII n. 9-10, 15-30 maggio 1899, pp. 63-4; Idem, *Santuario di Varallo. Cappella VI e VII, VIII, IX. Il Presepio*, *ibidem*, A. XVIII n. 14, 31 luglio 1899, pp. 93-5; Idem, *Un quadro di Ruggero Vander Weyden al Santuario di Varallo*, *ibidem*, A. XI n. 7, 15 aprile 1900, p. 45.

³⁹ «Giulio Arienta ha tratto dalle opere di Gaudenzio Ferrari specialmente, una quantità straordinaria di motivi ornamentali bellissimi che costituiscono una raccolta veramente preziosa e che noi ammirammo sinceramente nell'Esposizione tenuta a Varallo nella circostanza delle feste centenarie di Gaudenzio Ferrari»: la nota è posta da Carocci in calce a: G. Arienta, *Sacro Monte di Varallo. Cappella di Gesù elevato in Croce*, op. cit., 1889, p. 234. Una parte dei disegni e degli acquerelli è stata pubblicata in: S. Stefani Perrone (a cura di), *La città nel Museo...*, op. cit., 1998, cat. nn. 11-15 (Palazzo della Vicinanza), 32-33 (Santa Maria delle Grazie), 34-36 (Chiesa di San Marco), 38-40 (Chiesa della Madonna di Loreto), 45 (affreschi di Lanino nella Cappella della Flagellazione), 48-50 (Cappella della Visita di Maria a Elisabetta).

lavori alla Madonna di Loreto o ancora guidare gli interventi di recupero stabiliti per le cappelle del Sacro Monte.

5.1.3 *Restauro come rinnovamento vs restauro come conoscenza*

Le modalità di intervento sui dipinti murali (oggetto già tra il 1877 e il 1879 di apposite circolari ministeriali)⁴⁰ era destinato a scatenare a Varallo una polemica infuocata, generata dallo stato di degrado in cui versavano alcune pitture su cui nel 1871 era intervenuto l'abate Luigi Malvezzi⁴¹.

A Varallo l'abate fu al centro di una vivace e prolungata polemica che vide contrapposti da un lato don Pietro Calderini e lo scultore Giuseppe Antonini, membri della locale Commissione per i Restauri; dall'altro Giulio Arienta, che poteva contare sull'appoggio di Guido Carocci e Alfredo Melani⁴².

Nel 1871 Malvezzi aveva effettuato la pulitura degli affreschi di Gaudenzio Ferrari nella cappella dei Re Magi al Sacro Monte, impegnandosi con il suo speciale ritrovato a «levare il nitro al magnifico affresco di Gaudenzio Ferrari [...] di assicurarne i colori e di farli rivivere»⁴³. L'intervento era stato l'occasione per stringere amicizia con alcuni personaggi dell'ambiente artistico e culturale locale. Tra questi don Pietro Calderini, con cui l'abate milanese intraprese una fitta corrispondenza che durò fino alla sua morte nel 1886. Malvezzi gli riferiva del suo ritrovato e delle sue applicazioni, raccontava di ritrovamenti, recuperi, acquisti e vendite di opere d'arte, ma soprattutto cercava in Calderini il tramite per promuovere la propria attività sul territorio valsesiano. Si premurava così di inviare a Varallo la copia delle perizie dell'Accademia di Brera (sottoscritte da Hayez, Molteni e Bertini), in cui si elogiavano i risultati ottenuti sugli affreschi della chiesa di San Marco a Milano, e

⁴⁰ La circolare ministeriale 3 gennaio 1879 è riportata in: C. Conti, *Del restauro in generale e dei restauratori (Il Manoscritto 280 della Biblioteca degli Uffizi)*, a cura di A. P. Torresi, Ferrara 1996, p. 50, n. 16.

⁴¹ Mercante d'arte, restauratore e divulgatore, Luigi Malvezzi (Milano 1806-1886) fu personaggio controverso e in generale molto discusso; i suoi principali restauri operati da Malvezzi sono riportati in: A. P. Torresi, *Appunti per una storia del restauro dei dipinti a Ferrara nel corso dell'Ottocento*, in L. Scardino, A. P. Torresi (a cura di), *Neo-estense. Pittura e restauro a Ferrara nel XIX secolo*, Ferrara 1995, p. 59, n. 59. In Piemonte, oltre a quanto riportato per Vercelli e Varallo, Malvezzi intervenne anche nel 1877 sugli affreschi della chiesa di Naula a Serravalle Sesia e a Valduggia (nella chiesa di San Giorgio e nella cappella del cimitero).

⁴² I punti salienti di questa polemica si possono ricostruire principalmente grazie all'abbondante carteggio Calderini-Malvezzi (ASV, SV, EPC, b. 30 "Carteggio dell'Abate Don Luigi Malvezzi") e mediante lo spoglio della stampa locale e nazionale (cfr. S. Abram, *Interventi di restauro sul territorio piemontese a fine Ottocento: Valsesia e Sacro Monte di Varallo*, in C. Piva e I. Sgarbozza (a cura di), *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, Roma 2005, pp. 251-256). Inoltre presso l'Archivio di Stato di Varallo è conservato un fascicolo sul tentativo di affidare all'abate la pulitura degli affreschi della Salita al Calvario al Sacro Monte (ASV, SV, FSM, b. 65, fasc. "1882-83 Restauri ai dipinti nella cappella di Gesù che sale al Calvario con il ritrovato dell'abate Malvezzi"). Cfr. anche: ASV, SV, FSM, b. 65, fasc. "1799-1937 e s.d. Conti, mandati di pagamento, perizie e preventivi per lavori di restauro e manutenzione delle cappelle" e "1862-86 Restauro dei dipinti al Sacro Monte con il "Metodo Malvezzi".

⁴³ P. Calderini, *Il ritrovato chimico del Prof. Malvezzi applicato alla ristaurazione dei dipinti a fresco*, in ASV, SV, FSM, b. 65, fasc. "1862-86 Restauro dei dipinti al Sacro Monte con il "Metodo Malvezzi".

di compilare brevi articoli elogiativi del suo "ritrovato" da pubblicare sui giornali locali.

Quando tra il 1883 ed il 1884 si rese urgente l'intervento sui dipinti del Morazzone nella cappella della "Salita al Calvario", di fronte alla proposta avanzata dalla Commissione per i Restauri di affidare l'incarico a Malvezzi alcuni membri del Consiglio Comunale sollevarono serie perplessità sul suo metodo, richiedendo ulteriori garanzie e l'opinione di esperti. Il professor Antonini e il pittore Burlazzi sollevavano invece l'abate da qualsiasi responsabilità, insistendo sull'efficacia del ritrovato e testimoniando di aver esaminato i risultati ottenuti da Malvezzi a Milano, a Valduggia e di aver ricevuto «favorevole giudizio» sia dal Cavenaghi che dal Conte Mella. Il ricorso all'abate trovava sostegno anche tra i membri della Società d'Incoraggiamento, che suggerivano al Sindaco di affidargli i restauri alle cappelle di "Adamo ed Eva" e del "Monte Tabor", garantendo sostegno economico da parte propria e della Società di Conservazione. L'abate intanto rassicurava Calderini sulla possibilità di eliminare le macchie con facilità e sulla scia dell'entusiasmo per un previsto nuovo intervento a Varallo prometteva al Sindaco di ripulirle gratuitamente.

Nel frattempo il Sacro Monte fu dichiarato Monumento Nazionale e nel giugno del 1884 la Sotto Commissione Governativa (composta da Camillo Boito, Giuseppe Bertini e Odoardo Tabacchi) si recava a Varallo anche per sbloccare la situazione dei restauri alla cappella del Calvario, che le continue polemiche avevano paralizzato. Presa visione nella cappella dei Magi delle «molte macchie del liquido Malvezzi», la Commissione suggeriva una semplice lavatura dei dipinti, interpretando come «vernice» l'effetto lucido che il ritrovato dell'abate aveva provocato su tutta la superficie trattata. I commissari non si espressero comunque in termini estremamente gravi di fronte alle macchie scure, pur escludendo il ricorso al medesimo restauratore e suggerendo in alternativa di spalmare gli affreschi con la cera. Le possibilità di operare ulteriormente sul Sacro Monte si esaurirono definitivamente quando Luigi Cavenaghi, indicato dalla Commissione ministeriale per sovrintendere ai restauri, affidò l'intervento sugli affreschi della Salita al Calvario a Giuseppe Steffanoni.

L'intervento di Giuseppe Steffanoni fu visto da parte dei valsesiani come una soluzione quasi miracolosa a un problema che da anni affliggeva amministratori e conservatori del Santuario, ossia le efflorescenze nitrose che progressivamente deterioravano i dipinti murali del Sacro Monte⁴⁴. Il restauratore bergamasco rappresentò una garanzia di professionalità e competenza tecnica; il suo sistema di trasporto, sostenuto da Cavenaghi, fu generosamente elogiato dalla stampa locale e da chi cercava i mezzi utili a contrastare le sorti di degrado o demolizione delle testimonianze artistiche locali: nel 1887 su proposta dello stesso Arienta la Società per la Conservazione stanziava infatti un fondo speciale per far eseguire dall'operatore altri distacchi e trasporti su tela⁴⁵.

In occasione della morte di Malvezzi, il «Gaudenzio Ferrari» gli dedicava un articolo

⁴⁴ La documentazione sugli interventi di Steffanoni a Varallo si trova in: ASV, SV, FSM, b. 72, fasc. "1856-1936 Corrispondenza"; *ibidem*, b. 65, fasc. "1886-1893 Restauri alla cappella della Salita al Calvario (n.36)"; *ibidem*, b. 65, fasc. "1882-1883 Costituzione di una commissione per i restauri al Sacro Monte"; ACS, AA.BB.AA., Il vers., Il serie, b. 230, fasc. 2547.

⁴⁵ *Altri lavori del sig. Giuseppe Steffanoni*, in «Gaudenzio Ferrari Gazzetta Valsesiana», A. III, n. 53, 25 dicembre 1886.

biografico, non firmato ma presumibilmente scritto dall'amico Calderini⁴⁶; dopo pochi mesi, ricordando i danni provocati dall'intervento dell'abate sugli affreschi della cappella dei "Re Magi", Arienta innescava la fase più acuta e risentita della polemica varallese. Rifacendosi all'autorità del manuale di Ulisse Forni⁴⁷ e al rapporto di amichevole confronto instaurato con Cavenaghi, Arienta lamentava l'impossibilità ormai di procedere all'eventuale strappo per i dipinti trattati col metodo Malvezzi (che oltre alla cappella dei Magi era intervenuto su quelle della Crocefissione e della Strage degli Innocenti). Lo scontro con Calderini e con la Commissione per i Restauri era però destinato a entrare nello specifico delle scelte di restauro adottate dallo stesso Arienta, che nella stessa cappella della Salita al Calvario era stato incaricato di dirigere insieme a Giuseppe Antonini gli interventi sulla statuaria in terracotta policroma. Interventi che erano stati resi possibili grazie al contributo della Società di Conservazione e di una benefattrice varallese (Erminia Monaco Crolla), poiché la Commissione ministeriale aveva giudicato i manufatti non sufficientemente importanti né per le ragioni dell'arte, né per quelle della storia.

Sulle più di sessanta statue, realizzate da Jan de Wespina tra il 1599 e il 1602, operarono così lo scultore valsesiano Pietro Della Vedova per la parte scultorea e Giulio Arienta per quella pittorica⁴⁸. Dopo aver compiuto un rilievo accurato delle statue, registrandone la precisa collocazione e annotandone tutti i particolari esecutivi e lo stato di conservazione, compresi i precedenti interventi, Arienta aveva proceduto alle integrazioni rifacendosi unicamente alle poche tracce del colore originale: l'intento dichiarato di evitare integrazioni falsificanti e "migliorative" non incontrava il consenso dei varallesi, abituati a restauri più compiacenti nell'accordare antico e moderno.

La conoscenza del documento figurativo rappresentava per Arienta una premessa indispensabile, nella convinzione che qualsiasi intervento di restauro dovesse rispettare nelle opere «il carattere loro monumentale, sontuoso e cronologico, vale a dire indicante l'epoca esatta della formazione propria»⁴⁹. In qualità di artista, oltre che studioso e conoscitore, era consapevole anche dell'importanza di rispettare le testimonianze storico artistiche dal punto di vista della tecnica e della compatibilità dei materiali, facendosi così propugnatore in sede locale di una serie di proposte di intervento poco invasive e soprattutto fomentando una decisa opposizione a restauri considerati incoerenti o dannosi. Le sue convinzioni lo portavano a prendere una netta distanza dai restauri normalmente condotti al Sacro Monte e a suggerire piuttosto che il denaro a disposizione fosse utilizzato per riparazioni strutturali e per avviare una sorta di manutenzione continua sui dipinti e sulle statue che affollavano il complesso monumentale, «ritoccandone di mano in mano e non tutte in una volta, le tinte, mantenendo la stessa intonazione scrupolosamente, senza mai rimettere tinte nuove né brillanti che stonano col vecchio»⁵⁰. Proponeva inoltre di disporre nei

⁴⁶ Il prof. Cav. abate don Luigi Malvezzi, in «Gaudenzio Ferrari», 6 e 27 febbraio 1886.

⁴⁷ U. Forni, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze 1866 (nuova edizione a cura di G. Bonsanti, M. Ciatti, Firenze 2004).

⁴⁸ Cfr. E. De Filippis, *La scultura del Sacro Monte nel XIX secolo: nuovi interventi, rinnovamenti e restauri*, in *Pietro Della Vedova e la scultura valsesiana dell'Ottocento*, «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n. s., vol. V, Torino 2000, pp.99-120; S. Abram, *Interventi di restauro sul territorio piemontese...*, op. cit., 2005.

⁴⁹ G. Arienta, *Sopra il Sacro Monte*, in «Gaudenzio Ferrari Gazzetta Valsesiana», op. cit., 1886.

⁵⁰ *Ibidem*.

locali sopra le Cappelle un museo che conservasse oggetti artistici appartenenti al Santuario che non potevano più essere utilizzati per la decorazione della Chiesa e delle Cappelle:

E per cominciare, senza venir meno agli impegni che fossero assunti rispetto all'uso di quei locali, si dovrà destinare a ciò la antica sacrestia della vecchia Chiesa che presentemente serve per gli esercizi, e fare restituire dalla Società d'Incoraggiamento tutti gli oggetti stati inconsultamente trasportati nel suo palazzo colla promessa che li avrebbe riposti in locali adatti, mentre con grandissima noncuranza e danno vergognoso li ha riposti con altri capolavori ammassati in stanze, abbandonati ai sorci ed alle ragnatele, vandalismo questo che succede ai giorni nostri e da gente ascritta alla Società della Conservazione delle opere d'arte in Valsesia!⁵¹

L'intervento di Arienta fu la miccia che innescò sulle pagine del «Gaudenzio Ferrari» la dura reazione da parte della Società di Conservazione, che non solo accusò il pittore di aver scritto un intervento scorretto e provocatorio, ma passò al contrattacco mettendo sotto accusa le sue capacità di restauratore. Tra il 1886 e il 1887 il periodico valsesiano ospitò così lunghi, talvolta estenuanti contributi dove in sostanza Calderini, Antonini e il presidente Pietro Galloni difendevano l'operato della Società e degli artisti valsesiani che avevano collaborato al recupero delle cappelle; e dove Arienta si difendeva dall'accusa di aver effettuato puliture eccessive (come nel caso della parete gaudenziana della Madonna delle Grazie) o di aver operato nei restauri integrazioni e ridipinture là dove dichiarava la sua venerazione per l'antico e l'assoluto rifiuto di ricorrere a ritocchi o nuove coloriture⁵². In verità era difficile per l'Arienta trovare validi alleati: sul valore di documentazione storica e sulla sensibilità filologica nei confronti del manufatto aveva la meglio una valutazione gerarchica, che tendeva a trascurare e dunque a considerare sostituibili dipinti, sculture e arredi che non si inserissero nel filone principe della cultura figurativa valsesiana. La stessa Commissione ministeriale non solo aveva stabilito una rigida scala di priorità, ma si era rifiutata di riconoscere il valore artistico di numerosi manufatti. A farne le spese era soprattutto

⁵¹ Di queste opere Arienta forniva in nota l'elenco:

«1° Una Tavola di S. Francesco, opera di G. Ferrari.

2° Un Angelo annunziatore su tavola. Scuola di Gaudenzio.

3° Ritratto da uomo dipinto su tavola, opera rara e preziosa del pittore Bernardo Conti Milanese 1500.

4° Due abbozzetti in chiaroscuro creduti del Morazzone, rappresentanti la Disputa e la Circoncisione.

5° Quadro dipinto su tela non finito, autore ignoto che rappresenta il Paralitico.

6° Un'Assunta del Montaldo, quadro su tela.

7° Coppe e bicchieri antichi in vetro, tolti dalla Cappella della Cena.

8° Un cassone da camera del 500, scolpito in legno di noce.

9° Varii voti dipinti su tavolette.

10° Una spada ed una alabarda del 500, che pochi anni or sono esistevano nella cappella di Gesù mostrato al Popolo, e che si vedono presentemente sostituite in legno.

11° Una Griglia ed una Lampada antica che si trovavano nella Cappella di Gesù elevato in croce.

12° Le otto statue antiche in legno, che rappresentano Gesù riposto nel lenzuolo.

13° Il Volume del Pellegrino Tibaldi che si trovava nel Collegio d'Adda.», *ibidem*.

⁵² Si rinvia ai seguenti numeri del periodico «Gaudenzio Ferrari»: 9,11, 18, 21 e 25 dicembre 1886; 1 e 29 gennaio, 5, 12, e 19 febbraio 1887.

l'opera scultorea in terracotta: mentre la fortuna critica di Gaudenzio Ferrari aveva segnato precocemente la presa di coscienza del valore storico dei dipinti, la statuaria rimaneva ancora ancorata a una valenza soprattutto devozionale; lo stesso Arienta vi riservava un trattamento più "libero", come quando nel 1896-1900 procedette alla totale raschiatura del colore del gruppo della *Trasfigurazione*.

L'alternativa allo scrupolo di Arienta era rappresentata da figure come quella di Giuseppe Antonini⁵³, che guidato da un costante pragmatismo non fu restio a sostituire opere ritenute irrecuperabili. In qualità di direttore della Scuola Barolo, spesso gli erano assegnati incarichi di restauro e riparazione delle statue delle cappelle. La frequentazione con queste opere e con i loro problemi conservativi gli fece comunque maturare la convinzione che fosse necessario predisporre un sistema di manutenzione costante, da affidarsi a persone competenti, in linea con quanto sostenuto da Arienta, che in qualità di Ispettore aveva condotto la giunta municipale a incaricare lo scultore Carlo Giacobini della semplice pulitura delle Cappelle del Sacro Monte, «con proibizione assoluta di adoperare colori tanto nelle statue che sui muri e di toccare o modellare le barbe ed i capelli»⁵⁴.

5.1.4 Lo sviluppo della Pinacoteca e l'ordinamento di Arienta

La cautela e lo studio a cui Arienta affidava gli interventi di conservazione e l'impegno costante con cui esercitava la difesa del patrimonio artistico locale gli valsero la fiducia di Alfredo d'Andrade, di cui fu valido e zelante emissario per la Valsesia⁵⁵. L'impegno per la tutela era praticato dal pittore valesiano con una piena consapevolezza del proprio ruolo istituzionale; con analoga serietà Arienta si dedicava all'incremento e all'ordinamento delle raccolte museali di Varallo, anch'esse di spettanza della Società di Conservazione. Fin dal 1876 lo statuto della Società prevedeva infatti di «formare una Pinacoteca, un Museo di Scultura, una Gipsoteca, un Museo delle Ceramiche e dei Vetri e un Museo Lapidario, con opere d'arte sia antica come moderna, e con oggetti artistici acquistati dalla Società, o ad essa donati, oppure dati in custodia»⁵⁶.

Già l'Incoraggiamento aveva favorito la formazione di un primo nucleo di opere, e l'ipotesi museale era viva fin dalla fine degli anni sessanta, ma la nascita della Pinacoteca ebbe un deciso e definitivo impulso in occasione dei festeggiamenti per il IV Centenario della (presunta) nascita di

⁵³ Figlio dell'omonimo pittore, l'Antonini studiò prima a Varallo, poi, sotto la protezione dello zio Leone, all'Accademia di Brera. Nel 1871 fu nominato direttore del Laboratorio Barolo di scultura, carica che ricoprì fino alla morte e che gli fece guadagnare la stima dei contemporanei per l'impegno profuso nel potenziamento e nel miglioramento della scuola. Autore del primo monumento a Vittorio Emanuele II in Italia (a Varallo nel 1862), si dedicò anche alla scultura di genere, funeraria e religiosa: G. Guaita, *Giuseppe Antonini. Commemorazione*, Varallo 1891.

⁵⁴ *Comunicazione per la delegazione civica*, in ASV, SV, FSM, busta 65, fasc. 1883 "Istanza del prof. Giuseppe Antonini per la pulitura delle cappelle del Sacro Monte".

⁵⁵ Un episodio della loro collaborazione fu il restauro della vetrata della parrocchiale di Roccapietra: S. Abram, *Interventi di restauro sul territorio piemontese...*, op. cit., 2005.

⁵⁶ M. Cometti, *Varallo Pinacoteca*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès, *Musei delle Alpi...*, op. cit., 1992, pp. 110-112.

Gaudenzio del 1885. La celebrazione del caposcuola rinascimentale valsesiano rappresentò nuovamente la ragione aggregante e propulsiva per avviare iniziative di ricognizione e conservazione, così come era avvenuto già tra gli anni '60 e '70 con la creazione del "Comitato per l'erezione di un monumento a Gaudenzio Ferrari"⁵⁷.

Per il centenario la Società di Conservazione e quella d'Incoraggiamento organizzarono l'Esposizione artistica Valsesiana⁵⁸, che in dodici sale ricavate negli edifici scolastici esponeva opere e materiali messi a disposizione da enti, parrocchie e privati cittadini: l'obiettivo era quello di mostrare lo sviluppo dell'arte valsesiana, ricondotta al suo più illustre artefice Gaudenzio. Le opere riunite ricomponavano alcuni episodi salienti e rafforzavano l'opportunità del museo: l'opinione pubblica cominciò a caldeggiarlo, riconoscendovi un valore celebrativo e promozionale per l'identità locale ma anche il luogo della tutela e della cura dei monumenti (come l'ancona gaudenziana di Gattinara, destinata dopo la mostra a essere nuovamente smembrata). Ancora una volta fu l'Incoraggiamento a guidare l'iniziativa, ospitando le prime sale del Museo all'interno del Palazzo Sociale, già allora percepito come il "tempio sacro" dell'arte valsesiana. Qui confluirono le opere d'arte dismesse dal Sacro Monte, i dipinti murali strappati da edifici del territorio e i doni puntualmente offerti da soci e cittadini. I locali messi a disposizione erano quello della Scuola di Disegno, a rimarcare un legame tra museo e istruzione che già era il segno distintivo del Civico diretto da Pietro Calderini: nato con un carattere prevalentemente scientifico, negli anni continuava a raccogliere le testimonianze più diverse, dalle curiosità ai reperti archeologici. La complementarietà dei due musei varallesi ne facilitava la convivenza, configurandosi già all'epoca come una sorta di sistema del patrimonio culturale valsesiano.

Ad Arienta fu affidato l'ordinamento delle sale della Pinacoteca (compiuto nel 1892 per due ambienti) e la compilazione del catalogo, edito postumo solo nel 1902. Gli studi compiuti dal pittore per identificare e documentare le opere presenti in Pinacoteca sono in parte testimoniati dai suoi contributi pubblicati sul periodico dell'amico Carocci nel corso degli anni '90.

Dal volume risaliamo alla disposizione delle opere, operazione in cui Arienta era stato attento affinché «tenendo conto dell'indirizzo storico degli studi odierni, si descrivessero per ordine di tempo le raccolte opere di vari artisti»⁵⁹. Il pensiero di istituire il museo si era del resto ispirato alla volontà di veder riconosciuto il significato storico della cultura figurativa locale e di celebrare il tradizionale culto per l'arte, sottolineando «Il merito intrinseco di molte opere di pittura qui esistenti e degne di venir sottratte al pericolo di deperimento»⁶⁰. Giova ricordare come Arienta in passato avesse anche elaborato un *Progetto di museo gaudenziano*⁶¹, documentato da un disegno acquerellato del 1878. La sede era quella dell'ex convento dei minori osservanti, che con l'annessa chiesa di Santa Maria delle Grazie era entrato in possesso del Municipio in seguito alle

⁵⁷ S. Stefani Perrone (a cura di), *La città nel museo...*, op. cit., 1998, pp. 76-77.

⁵⁸ *Catalogo delle opere antiche e moderne. Esposizione Artistica Valsesiana in occasione del Centenario di Gaudenzio Ferrari*, Varallo 1885. Sull'Esposizione e la nascita del museo: E. Ballarè, *Raccontare un museo...*, op. cit., 1996, pp. 23-26.

⁵⁹ G. Arienta, *Pinacoteca di Varallo. Memoria storica e artistica*, Varallo 1902. Per l'ordinamento e l'allestimento compiuto da Arienta, cfr. E. Ballarè, *Raccontare un museo...*, op. cit., 1996, pp. 58-63.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 3.

⁶¹ S. Stefani Perrone (a cura di), *La città nel museo...*, op. cit., 1998, cat. n. 26

soppressioni del 1866.

Nell'ordinamento della Pinacoteca, sebbene risultasse ormai superato il criterio per dimensione dei dipinti, piuttosto che una disposizione per nuclei omogenei sembra piuttosto dominare le scelte una stretta successione cronologica⁶²; né si registra il tentativo di restituire ambienti o insiemi andati perduti, pur essendoci tra i pezzi della Pinacoteca numerose testimonianze e opere del Sacro Monte recuperate da abbattimenti e trasformazioni delle cappelle. L'attenzione all'opera era però meticolosa e filologica: il caso più significativo è quello degli affreschi di Lanino dalla Cappella della "Flagellazione", esposti accanto al già citato schizzo di Arienta che ne mostrava l'originaria orchestrazione⁶³. Non mancavano infine in catalogo informazioni esperte sullo stato di conservazione dei dipinti, di cui erano riportati anche i più recenti restauri, come quelli effettuati gratuitamente dall'Arpesani⁶⁴ oppure praticati dallo stesso Arienta⁶⁵.

In omaggio alla natura didattica di numerosi disegni e dipinti presenti nelle collezioni, erano esposte numerose copie tratte dai più illustri esponenti della storia dell'arte italiana: del valsesiano Carlo Frigiolini, per esempio, erano esposte copie di opere fiorentine, romane oppure conservate presso l'Accademia Albertina e la Reale Pinacoteca; di Giovanni Galletti erano presenti invece copie da Domenichino, Raffaello, Correggio, Tiziano, Guido Reni e Andrea Sacchi.

Le sale della Pinacoteca erano così lo specchio del lavoro che la Scuola di Disegno, la Società d'Incoraggiamento e quella per la Conservazione avevano condotto in più di un secolo di impegno per la promozione e la tutela dell'arte valsesiana.

⁶² Il catalogo di Arienta riporta la suddivisione in sala I (dal XV al XVIII secolo), sala II (XIX secolo), sala III (dedicata alla scultura e ai gessi degli scultori ottocenteschi valsesiani, insieme a riproduzioni fotografiche e al gonfalone di scuola gaudenziana), sala della Società d'Incoraggiamento e Salone (con busti, ritratti e medaglioni, prevalentemente di personaggi locali).

⁶³ *Ibidem*, p. 28.

⁶⁴ Come l'ancona che il Bordiga aveva attribuito a Giovenone e che Arienta avvicinava al *San Giovanni Battista* di Gandolfino da Roreto in Pinacoteca Sabauda, restaurato «gratis» nel 1876 (p. 22), così come il *Ritratto d'uomo* di Bernardino de' Conti del 1504 (p. 23).

⁶⁵ Restauri effettuati dall'Arienta sono indicati per la tela con la *Visione di Papa Onorio III* attribuita a Giuseppe o Stefano Danedi; l'artista fu artefice anche di doni alla Pinacoteca, come la scultura lignea quattrocentesca della *Pace* proveniente dalla frazione di Mantegna, il bozzetto per la scena di *san Giovanni Battista davanti a Erode* del Morazzone, due incisioni con ritratti del Morazzone e del Crespi (collocati sotto l'*Ecce Homo* di Daniele Crespi, «uno dei capi lavori della Pinacoteca»), l'olio su rame di Antonio Orgiazzi raffigurante l'*Assunta*, insieme a cartoni e disegni risalenti agli anni degli studi in Accademia. Nel 1903 giungerà in Pinacoteca la donazione degli eredi Arienta.

5.2 Un'inedita interpretazione della tutela: il Museo del Paesaggio di Pallanza

5.2.1 *Per «ritrovar l'armonia smarrita tra gli uomini e le cose»: l'impegno di Antonio Massara*

A Vercelli e Varallo l'intreccio tra iniziative di tutela e nascita dei musei locali si sviluppò a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento in continuità con istituti culturali di più antica tradizione. Negli stessi anni il dibattito nazionale, impegnato a formulare una legge organica per lo stato unitario, sollecitò nuove iniziative anche in sedi periferiche. Alcune realtà, come quella di Pallanza, seppero maturare una più ampia consapevolezza del tessuto storico e culturale del territorio, approdando alla creazione del "Museo del Paesaggio" proprio negli stessi anni in cui Corrado Ricci a Ravenna gettava le basi della moderna concezione di tutela del patrimonio naturalistico⁶⁶.

Il protagonista delle iniziative verbane fu Antonio Massara (1878-1926), storico locale e dal 1909 membro della Commissione conservatrice per la provincia di Novara⁶⁷. I suoi studi costituirono la premessa per il recupero e la salvaguardia di importanti testimonianze artistiche e storiche, e dalla sua intraprendenza nacque la rivista "Verbania", «durata quattro anni di buona lotta feconda per la coltura della regione verbanese [...] coll'intento di ritrovar l'armonia smarrita tra gli uomini e le cose»⁶⁸. Dalle pagine del periodico Massara declinava la nozione di paesaggio secondo significati naturalistici, storici ed estetici, facendone il perno di un ambizioso progetto culturale che guardava con sensibilità e preoccupazione all'antropizzazione del territorio:

I paesaggi pittoreschi, i monumenti antichi che vi incidono i segni di una storia millenaria, d'un culto della bellezza immortale, non si conservano ma si tollerano, forse più per un riguardo alla curiosità dei forestieri che per un'intima persuasione del loro valore. Le ville nuove che si vanno costruendo, lacerando i lineamenti nobili e venerandi delle colline antiche, dimostrano ben sovente pretese soverchie accoppiate a povere idee. Così le strade, i viadotti, le nuove opere create dall'industria ostentano un dispregio non necessario,

⁶⁶ R. Balzani, *Dalla memoria alla tutela: percorsi nel "paesaggio italico" fra Ottocento e Novecento*, in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, catalogo della mostra di Ravenna, Milano 2008, pp. 310-323, con bibliografia.

⁶⁷ Collaboratore di diversi periodici novaresi, si dedicò in particolare allo studio della pittura novarese, di cui stese un catalogo ragionato delle opere della diocesi in occasione dell'Esposizione internazionale Mariana di Roma del 1904-1905, e alla raccolta di documenti sulle tradizioni locali: A. Viglio, *In memoria di Antonio Massara*, in «BSPN», A. XXI, fasc. I, gennaio-marzo 1927, pp. 98-104. Alla storia del museo e alla figura di Antonio Massara è dedicato il volume: AAVV, *Museo del Paesaggio. Museo Storico Artistico del Verbano. 1909-1979*, si 1979, in particolare: M. Cerutti, G. Margarini, F. Sena, *Antonio Massara 1878-1926*, pp. 15-49; R. Lodari, *Antonio Massara: «in difesa del paesaggio»*, pp. 51-65; L. Luisi, *Museo del Paesaggio 1909-1979*, pp. 67-99.

⁶⁸ A. Massara, *Il Museo del Paesaggio sul lago Maggiore in Italia bella*, in «BSPN», A. XVI, fasc. IV, ottobre-dicembre 1922, pp. 189-201.

e neppure speculativamente utile, d'ogni armonia coll'ambiente ove sorgono⁶⁹.

Gli obiettivi della rivista erano trasferiti al progetto per l'istituzione di un Museo Storico Artistico del Verbano con sede a Pallanza, lanciato nel 1909 da Massara con un appello ai concittadini. Il compito del museo era «non di *esaltazione* ma di *rivalutazione* della regione: i cui tesori si volevano riscoprire non come fine ma come mezzo a raggiungere un fine più ampio e più alto, nazionale ed universale»⁷⁰. Le sue sezioni dovevano comprendere le scienze naturali, la storia, l'archeologia e l'arte antica, il folclore, il paesaggio e l'arte moderna⁷¹. Nello stesso anno si teneva in città una *Mostra storica ed artistica regionale*, due anni dopo per iniziativa di Alberto Grubicy e con l'appoggio di Gaetano Previati una personale del pittore Achille Tominetti.

Nel 1914 la rivista «Pagine d'Arte» presentava l'iniziativa del museo, mettendo in risalto il ruolo «di un gruppo di nobili e generosi patrizi del Verbano» che avevano costituito il capitale di fondazione⁷². Fin dalle origini il riferimento territoriale si sforzava di smarcarsi rispetto a una eventuale impronta localistica: secondo quanto promosso dal Comitato nazionale per la difesa del paesaggio, nato sotto gli auspici del TCI e presieduto da Rava, il riconoscimento degli elementi del paesaggio e la promozione della loro difesa non poteva che procedere per circoscritte aree territoriali, ma nell'ottica di un disegno più ampio. In alcune aree (come nella vicina Svizzera) si era verificato negli ultimi anni un risveglio dei criteri di valutazione economica del paesaggio, cui occorreva reagire con il «soffio di una educazione che penetrasse le fibre della coscienza popolare colla forza di un sentimenti tradizionale e direi quasi religioso»:

Si conserva spesso e si restaura un punto solo che perde ogni valore tra ciò che lo circonda e troppo spesso si ricostruisce un *falso antico*. Si dichiara (on troppo scarsa giustizia distributiva) questo o quell'edificio *monumento nazionale*. La luce proiettata su un punto addensa l'ombra sul rimanente della città e del paese ove si rovina e si saccheggia. Ma il peggio è che ciò che intorno ai monumenti conservati si ricostruisce: dalla fredda riproduzione accademica dei così detti *stili* alle novità stravaganti ed esotiche⁷³.

La fortuna turistica di alcune aree, soprattutto nelle vallate montane del nord del Piemonte, fu alla base di decisioni contraddittorie: se per un verso suggerì operazioni di valorizzazione e salvaguardia del patrimonio storico artistico, in altri casi fu motivo per privilegiare la costruzione di moderne infrastrutture e servizi ricettivi che non di rado compromisero antiche preesistenze. Un caso emblematico fu quello del convento di Santa Maria delle Grazie a Varallo, dove nei primi anni del '900 l'ipotesi di demolizione del chiostro fu oggetto di preoccupato intervento da parte degli organi ministeriali, mentre tra le fila degli amministratori cittadini (compreso l'Ispettore locale

⁶⁹ *Ibidem*, p. 191. Qui Massara riporta le parole con cui aveva tratteggiato il programma di «Verbania» sulle prime pagine della rivista.

⁷⁰ A. Massara, *Il Museo del Paesaggio...*, op. cit., 1922, p. 191.

⁷¹ G. Pizzigoni, *Verbania Museo del Paesaggio*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès, *Musei delle Alpi...*, op. cit., 1992, pp. 139-141.

⁷² A. Massara, *Il Museo del Paesaggio in Pallanza*, in «Pagine d'Arte», A. II, n. 4, 1914, pp. 54-56.

⁷³ *Ibidem*, pp. 55-56.

Federico Tonetti⁷⁴) continuava a essere sostenuta l'ipotesi di abbattimento a favore della costruzione di una nuova sede scolastica. L'attenzione sul complesso, dove Gaudenzio Ferrari aveva lasciato nella chiesa una delle sue opere più celebrate, era mantenuta viva dagli studi che a livello internazionale continuavano ad alimentare la fortuna critica dell'artista varallese⁷⁵. Gli oppositori locali, guidati dal pittore Pier Celestino Gilardi, trovarono il sostegno di personalità note (Gustavo Frizzoni, Francesco Malaguzzi Valeri, Guido Carocci, Diego San'Ambrogio) che, oltre a sollecitare la vigilanza del Ministero, portarono a discutere il caso sulla stampa specialistica nazionale:

Ed allora, in questi bei tempi di utilitarismo industriale, in cui comincia a poter sembrare saggio consiglio quello di affidar la tutela dei monumenti nazionali alla *Società italiana degli albergatori* e all'*Associazione per il movimento dei forestieri*, vorrei provarmi a far capire, a qualche varallese fautore della demolizione, che una gran parte della folla signorile che viene d'estate a popolare Varallo e la Valsesia, e a portare molta animazione e molto denaro, ci viene anche perché Varallo riesce una cittadina simpatica, con quel suo carattere un poco arcaico che sembra essersi immobilizzato e come fossilizzato, vicino al sorgere degli alberghi e delle villette ben adorne⁷⁶.

Sul tema era autorevolmente intervenuto lo stesso Antonio Massara, che aveva dedicato a Gaudenzio alcuni dei capitoli più ampi dei suoi interessi di studio e che nel 1905 partecipava alla pubblicazione *Il Chiostro di Santa Maria delle Grazie a Varallo* che ripercorreva le ipotesi che si erano susseguite a proposito della conservazione⁷⁷. La frequentazione dei luoghi gaudenziani di Varallo doveva aver stimolato e favorito la sensibilità del verbanese per i dati di contesto fisico e paesaggistico, soprattutto pensando all'itinerario del Sacro Monte e alla sua tipica contiguità tra arte e natura.

A Verbania per la prima volta si voleva accostare al termine *museo* («che può significare un recinto sacro e vigilato da tradizionali deità immobili») a quello di *paesaggio* («che significa non

⁷⁴ Federico Tonetti (1845-1912), impiegato presso l'Agenzia delle Imposte, fu impegnato fin ai primi anni '80 all'interno dell'Amministrazione Civica; membro della Deputazione di Storia Patria e di svariate società storiche, fu attivo nella conduzione e nella redazione di svariati periodici locali, prevalentemente di area liberale. Scrisse diverse guide storico-topografiche della Valsesia (*Guida storica e pittoresca della Valsesia*, 1871; *Piccola Guida alla Valsesia con cenni storici, topografici e statistici*, 1881; *Guida illustrata della Valsesia e del Monte Rosa*, 1891) e, in seguito alle disposizioni dell'onorevole Paolo Boselli del 1889 per favorire lo studio dei dialetti, il *Dizionario del Dialetto Valsesiano preceduto da un saggio di Grammatica*. Fu ricordato principalmente per la *Storia della Valsesia e dell'alto Novarese* (1875-1881, ripubblicata a partire dal 1911) e per il *Museo Storico ed Artistico Valsesiano* (1883-1891): A. Sella, *Federico Tonetti*, in «BSPN», A. VIII, fasc. III, maggio-giugno 1914, pp. 97-114.

⁷⁵ S. Butler, *Ex voto: an account of The Sacro Monte or New Jerusalem at Varallo-Sesia, with some notice of Tabachetti's remaining work at the Sanctuary of Crea*, Londra 1888; E. Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, Londra 1904. Sulla presenza di Samuel Butler su territorio piemontese: A. Durio, *Samuele Butler e la Valle Sesia: da sue lettere inedite a Giulio Arienta, Federico Tonetti e a Pietro Calderini*, Varallo Sesia 1940; R. Rinaldi (a cura di), *Un inglese nelle valli di Lanzo: dalle note di viaggio di Samuel Butler*, Lanzo Torinese 1995.

⁷⁶ M. Labò, *Il chiostro di Santa Maria delle Grazie in Varallo*, in «L'Arte», 1906, p. 73.

⁷⁷ AA.VV., *Il chiostro di Santa Maria delle Grazie in Varallo*, Novara 1905. Cfr. la recensione di M. Labò in «L'arte», 1906, pp. 70-73.

il *cliché* stereotipo dei panorami naturali ma l'aspetto intimo profondo e continuamente mutabile sotto le impronte della vita umana della visibile scena del mondo»). Il ventaglio di documentazione da raccogliere risultava ampio e onnicomprensivo, ma secondo un'accezione che non era tanto l'erede della variegata ricomposizione tipica dei musei civici ottocenteschi, quanto piuttosto il riflesso di una concezione dell'identità locale capace di includere settori disciplinari che erano oggetto delle più recenti speculazioni. Primo tra tutti il paesaggio, contemplato anche come motivo di ispirazione per la produzione artistica locale, da raccogliersi nella "Galleria del Paesaggio", e le tradizioni popolari.

L'attività di vigilanza sulle opere del territorio rendeva inoltre Massara particolarmente attivo sul fronte della tutela, che poteva trovare nel desiderato istituto il luogo di ricovero e ricomposizione. La sua speciale sensibilità nei confronti del paesaggio incontrava le attenzioni di Corrado Ricci, che fu corrispondente di Massara e suo sostenitore nelle battaglie a favore della salvaguardia dei monumenti e delle bellezze naturalistiche verbanesi⁷⁸. Uno dei loro dialoghi epistolari, avvenuto in occasione della minacciata demolizione di Casa Viani, fu occasione di un interessante scambio di riflessioni⁷⁹. Da pochi mesi Massara aveva individuato nel secentesco Palazzo Viani Dugnani, lasciato libero dalle scuole, la sede ideale per il Museo Storico-Artistico del Verbano⁸⁰. Una sede desiderata anche perché indispensabile per l'incameramento delle opere a rischio di dispersione, come potevano essere per esempio gli affreschi di Casa Viani in corso di demolizione, e perché la destinazione a museo ne sarebbe stata la miglior garanzia di tutela.

Ricci, che con Massara si confrontava anche sul tema della pubblicità in rapporto con il paesaggio, forniva il proprio sostegno sollecitando l'interessamento degli uffici pubblici: sia il Prefetto sia il Sindaco di Pallanza si rivolgevano quindi al Ministero per chiedere la sospensione del divieto di demolizione, assicurando ogni sforzo possibile per effettuare, sotto la sorveglianza di d'Andrade, «il distacco degli affreschi ivi esistenti per trasportarli in località riparata nel cortile del Palazzo Dugnani, progettata sede del Museo Storico Artistico del Verbano, e per ricostruirvi come meglio sarà possibile cogli affreschi stessi, colle corniciature, coi davanzali, colle spallette e coi cappelli delle finestre, la facciata della casa a demolirsi»⁸¹. La vicenda non approdò a una felice conclusione: i fratelli Porta, restauratori milanesi e operatori di fiducia della Soprintendenza, erano stati incaricati di procedere allo strappo degli affreschi, ma dopo svariati tentativi le pessime condizioni dell'intonaco li costrinsero a desistere. Su iniziativa di Massara e dell'Ispettore locale Febo Bottini si era dunque ipotizzato di salvare dalla demolizione alcune porzioni di intonaco,

⁷⁸ Massara fu nominato Consigliere dell'Associazione Nazionale per i Paesaggi e i Monumenti Pittoreschi d'Italia nel 1909 e Consigliere del Comitato Nazionale per la Difesa del Paesaggio e dei Monumenti Italiani nel 1913. Con l'aiuto del direttore generale alle Antichità e Belle Arti Corrado Ricci erano anche state depositate in museo tre opere della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (la *Faticosa salita* e *Amsterdam* di Delleani e *Che pace a Ganna!... (Eco del funerale del Grandi)* di Vittore Grubicy): *Al Museo del Paesaggio*, in «Pagine d'Arte», A. V, n, 5, 1917, p. 112.

⁷⁹ Cfr. Appendice n. 1.

⁸⁰ A. Massara, *Il Palazzo Dugnani-Viani in Pallanza e la sua nuova destinazione*, in «Verbania», n. 2, febbraio 1912, consultato in estratto.

⁸¹ *Sindaco di Pallanza a Ministro della Pubblica Istruzione*, Pallanza 6 novembre 1912, in ACS, AA.BB.AA., Divisione I 1908-1924, b. 839, fasc. "Castello di Invorio Inferiore, dipinti in affresco in un fienile".

impresa anch'essa fallita per il crollo della parete dipinta⁸².

Procedevano intanto gli accordi tra Municipio e Museo, giunti nel gennaio del 1914 a una convenzione che prevedeva il trasferimento dell'istituto in Palazzo Dugnani⁸³, a condizione che si impegnasse a restaurare le sale dell'edificio e a renderle accessibili al pubblico. Come ricordava Massara alcuni anni dopo, la sostenibilità del recupero era garantita dall'«appoggio di alcuni pochi generosi tra i molti ricchi del Lago Maggiore [...]». Gran parte delle somme raccolte andarono spese per la ripulitura e il restauro degli ambienti ridotti in uno stato d'abbandono pietoso⁸⁴.

Massara, riferendo trionfante a Corrado Ricci in merito al recupero dell'edificio, si rivolgeva nuovamente a lui per ricevere consigli e supporto di fronte a una nuova iniziativa di tutela, ossia la salvaguardia di un fregio affrescato presso il castello di Inverio Inferiore. Già nel 1909 aveva pubblicato un contributo in cui descriveva i medaglioni dipinti, recanti ritratti dei duchi di Milano e collocati in una loggia divenuta di proprietà privata pochi decenni prima⁸⁵. La loro situazione risultava al momento decisamente compromessa, anche a causa di un recente e maldestro tentativo di restauro. Il Ministero garantì l'impegno da parte della Soprintendenza: d'Andrade si fece così mediatore nelle trattative di vendita e assicurò il contributo governativo, cui si aggiunse per la riuscita dell'impresa quello del mecenate locale Marco De Marchi. I dipinti furono staccati in sei parti, riportati su tela e montati su telaio dal milanese Francesco Annoni.

Marco De Marchi fu «il *Genius loci*, il principe dei fondatori dell'istituzione», grazie al quale la Galleria del Paesaggio aveva potuto raccogliere un importante nucleo di opere di Eugenio Gignous e Guido Boggiani, «intorno alle quali si andò a stento cercando di formare, anche a semplice titolo di deposito, una collana di quegli autori (da Mosé Bianchi a Bazzaro) che furono interpreti del paesaggio verbanese, ed immisero una sana corrente d'aria purificatrice nella viziata arte lombarda dell'ultimo cinquantennio»⁸⁶.

5.2.2 *Il museo come «tempio del paesaggio vivente»*

Il Museo procedeva quindi sia nella sua sezione di arte antica (che comprendeva anche una parte storica) sia con la Galleria d'arte del paesaggio, con i settori del paesaggio retrospettivo e moderno. Gli anni bellici e post-bellici impedirono a Massara di portare a compimento la parte di museo che avrebbe dovuto «rivelarne l'intrinseco carattere, la Sezione della *villa* e del *giardino*, ove si doveva compendiare l'architettura dei paesi, delle case, delle ville, dei giardini, *descritta*

⁸² *Sindaco di Pallanza a Soprintendenza ai Monumenti*, Pallanza 8 agosto 1913, in SBAP, FdA, fasc. 537 "Pallanza Casa Viani".

⁸³ Una copia della convenzione è conservata in ACS, AA.BB.AA., Divisione I 1908-1924, b. 839, fasc. "Castello di Inverio Inferiore, dipinti in affresco in un fienile".

⁸⁴ A. Massara, *Il Museo del Paesaggio...*, op. cit., 1922, p. 192.

⁸⁵ «La recente iscrizione degli affreschi tra i monumenti nazionali non giova alla loro conservazione: ultimamente furono sottoposti ad una lavatura eccessivamente energica. Dopo i dannosi effetti della dimenticanza sono da temersi quelli ancor più disastrosi dell'ammirazione paesana»: A. Massara, *Il fregio dei duchi nel Castello di Inverio Inferiore*, in «Rassegna d'arte», fasc. n. 4, marzo 1909, consultato in estratto.

⁸⁶ A. Massara, *Il Museo del Paesaggio...*, op. cit., 1922, p. 192.

nelle sue manifestazioni passate, *suggerita* nei suoi progetti per l'avvenire in armonia coi nuovi bisogni, questa sezione così importante perché aveva ad essere complemento della sezione d'arte pura e dimostrare che il paesaggio non si deve solo *ammirarlo* come panorama o quadro ma rispettarlo e *realizzarlo* nella vita»⁸⁷. L'intento era quello di svincolare il concetto di paesaggio da una fortunata formula commerciale e di farne il perno di una nuova scommessa locale. Massara teorizzava il paesaggio come «sorgente di vita» e come «scuola», formulando su queste basi gli scopi principali del museo:

1. Favorire lo studio delle bellezze naturali ed artistiche della regione e promuoverne la tutela a vantaggio dell'educazione artistica regionale.
2. Organizzare ogni anno esposizioni e manifestazioni artistiche regionali.
3. Promuovere con lezioni, pubblicazioni, conferenze, il rispetto e lo svolgimento delle forme architettoniche locali, con special riguardo alla casa e al giardino.

Nell'accezione di Massara il paesaggio non poteva essere solo oggetto di contemplazione artistica o naturalistica: il museo doveva essere «il tempio del *paesaggio vivente*, che i quadri non possono mai tutto contenere e che non è costituito solo di boschi, torrenti, rive, ma anche di case, monumenti antichi e nuovi, antenne per fili elettrici ed uomini che vi lavorano e costruiscono». Si trattava insomma di una sensibile ricerca dell'identità dei luoghi, esplicitamente intesa come tassello fondante della variegata fisionomia nazionale. Lontano da nostalgie stereotipate, la visione di Massara conciliava la conoscenza e il rispetto del passato con le istanze del progresso e dello sviluppo:

[...] in questo senso il paesaggio da difendere non è statico ma con una frase anche troppo usata oggi dinamico: e perciò il compito da proporsi non è tanto di una catalogazione e conservazione di bellezze naturali (quante e quali sono?) già così difficile e pericolosa per i monumenti, ma piuttosto di un'opera di educazione e di persuasione perché il rispetto alla natura sia più sentito che imposto e la febbrile attività umana ne trasformi, non ne deformi i divini aspetti⁸⁸.

La collezione di paesaggisti lombardi degli ultimi cinquant'anni era stata messa insieme grazie alla collaborazione del critico e storico dell'arte Raffaello Giolli (1889-1945), fondatore della rivista «Poligono»; Giolli aveva curato anche la sezione delle incisioni, che avevano come soggetto architetture e paesaggi prealpini. L'allestimento del 1915 presentava dunque le sale del paesaggio antico e moderno, del paesaggio architettonico, del bianco e nero, una sala del risorgimento, una geografica e demografica e uno spazio per le mostre temporanee.

Il Museo si dichiarava alieno dalla caccia al capolavoro e proclamava anzi la volontà di intervenire sulla crescita e sulle trasformazioni del territorio: di qui la centralità della "scuola d'arte paesana", che all'insegnamento per repertori e modelli intendeva sostituire l'insegnamento per

⁸⁷ *Ibidem*, p. 193.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 193-194.

esempi concreti, tratti sul posto, «forme ancor vive sotto il sole e la pioggia» in grado di sviluppare la tradizione locale. L'idea di un'arte "vivente" consentiva a Massara ulteriori considerazioni sui principi della conservazione e della tutela:

Il Museo non avrà bisogno del capolavoro, della rarità preziosa: ma rispettando e richiamando il rispetto ai quadri ed agli arredi sacri, all'opera d'arte lasciata nel posto per cui fu creata, vorrà raccogliere con umile religiosa cura l'oggetto che può andar disperso e che può suggerire forme ed idee all'architetto, all'artista, all'operaio.

[...] Mentre lo snobismo estetico e la speculazione antiquaria creano le industrie voluttuarie del lusso vano e delle antichità false che tendono ad impoverire ogni nostro paese spogliando le chiese degli arredi, le case dei mobili tradizionali, la SCUOLA D'ARTE PAESANA vuole che ogni oggetto rimanga sul posto per cui fu creato, che la lampada d'ottone della chiesa consacrata non si venda per illuminar il salotto profano, che si rispettino i nostri operai commettendo loro anziché l'immorale falsificazione degli oggetti antichi la costruzione in cui non eccellono meno degli arredi nuovi ispirati alla tradizione antica»⁸⁹.

Alla riapertura post bellica del 1919 seguirono mostre, come quella dei divisionisti nel 1921, e interessanti occasioni di crescita e incremento che si protrassero per tutto il decennio successivo, sia sul fronte dell'arte moderna sia nell'ambito della tutela dei monumenti antichi. Lo dimostra il catalogo del 1930, edito a pochi anni dalla scomparsa di Massara ma tuttavia specchio del suo impegno e del compimento del suo disegno⁹⁰. In copertina, dove era inserito lo stemma del museo accompagnato dal motto «Ancor non me despero»⁹¹, era infatti ricordata la data di fondazione del 1909 e nelle sue prime pagine erano riportati gli obiettivi messi a fuoco più di vent'anni prima dal fondatore.

Il museo risultava suddiviso in Museo Storico Artistico del Verbano e delle Valli adiacenti, Gallerie d'arte antica e moderna del paesaggio e Scuola d'arte paesana, insieme all'Archivio e alla Biblioteca Storica aperti agli studiosi. Nel porticato e lungo lo scalone d'ingresso erano depositati frammenti antichi, reperti archeologici e ricostruzioni di ornato (come l'antica balconata barocca che decorava l'edificio), miste a ricordi commemorativi della prima guerra mondiale. Nel Salone d'Onore aveva sede la Galleria d'Arte Antica, dove insieme ai medaglioni bramanteschi del castello di Inverio Inferiore erano esposte tele del XVI e XVII secolo, ferri battuti, manufatti in legno e antiche incisioni. Compariva anche il grande affresco che il restauratore Francesco Annoni aveva donato al museo dopo averlo strappato dalla chiesa milanese delle "case rotte" in piazza della Scala. Ai dipinti murali recuperati era poi dedicata una ulteriore "Sala degli Affreschi", dove erano esposti, insieme a un eterogeneo gruppo di sculture, disegni e arti decorative, gli affreschi

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 196-197.

⁹⁰ *Museo del Paesaggio. Catalogo con annessa guida dei Monumenti Storici, Artistici di Pallanza e dintorni*, Pallanza 1930.

⁹¹ Il motto era ripreso da quello che il pallanzese Bortolotto aveva fatto incidere sulla fontana eretta nel giardino della propria casa, dopo aver curato e finanziato la costruzione di uno dei torrioni del Castello Sforzesco (la "Pallanzotta") per imposizione del duca Francesco Sforza. Una rappresentazione della fontana, dipinta ad affresco dal soldato Vanoli nel 1916, era inserita nel percorso di visita.

dell'oratorio di San Rocco, estratti nel 1879 da Antonio Zanchi in seguito a un'intricata ed emblematica vicenda⁹².

La Galleria d'Arte Moderna comprendeva quattro sale, con dediche a Eugenio Gignous (1850-1906), «il quale seppe dare l'interpretazione più profonda e più attraente del nostro paesaggio», a Guido Boggiani (1861-1902) e all'«apostolo dell'arte divisionista» Alberto Grubicy. Nell'ultima sala una vetrina conteneva il progetto di restauro della chiesa romanica di San Remigio che l'architetto Febo Bottini aveva donato alla Città. Seguiva la sala del bianco e nero e gli ambienti destinati alle mostre temporanee, che in mancanza di programmazione ospitavano opere di giovani artisti locali destinate alla vendita.

Il Museo Storico del Verbano comprendeva una parte retrospettiva (con incisioni, vedute, fotografie e documenti storici), una sezione dedicata alla storia dei trasporti, cimeli e ricordi di uomini illustri, minerali, le raccolte numismatica e archeologica e la Sala Storica Cadorna, sacrario e omaggio agli eroi della grande guerra. La sala della Scuola d'Arte Paesana raccoglieva infine oggetti di uso domestico e rurale, ceramiche, giocattoli, merletti, costumi, mobili, «tutte improntate a quelle linee decorative paesane delle nostre vallate così caratteristiche e geniali, che purtroppo, il modernismo va trasformando, devono essere di scuola e guida al piccolo artigiano, all'operaio nelle varie estrinsecazioni della sua opera, nei suoi lavori».

Il catalogo si chiudeva significativamente con la *Guida dei monumenti e cose notevoli di Pallanza e dintorni*. Nel 1922 il parlamento aveva votato la legge sulla tutela delle bellezze naturali ed era nato il *Comitato nazionale per la difesa dei monumenti e dei paesaggi italiani*, con perno nel Touring Club e di cui Massara faceva parte⁹³. Il museo di Pallanza aveva potuto rinvigorire la propria missione, e tra i primi obiettivi Massara aveva individuato la difesa dell'Isola dei Pescatori sul Lago Maggiore. Il sostegno a un principio di tutela consapevole della "mobilità" dei luoghi si traduceva nella conservazione del loro "carattere", «quel carattere espressivo ed onesto, che le ha procurato la stima e l'amore dei viaggiatori, degli artisti e dei poeti»:

Ora noi abbiamo bisogno non che il paese conservi un volto immobile ma che serbi il suo carattere intimo. E qui la legge non mi basta.

Nell'Isola dei Pescatori non abitano più pescatori. Quelli che vi sono non possono far valere il loro amore (e il loro dolore!) contro la potenza ignorante degli albergatori e speculatori [...]. Ed ecco qui il compito preciso del Museo del Paesaggio: diminuire il numero di questi ignoranti che credono che un albergo di tipo zurighese e con *rèclames* luminose attiri di più di una onesta locanda italiana costrutta con bei loggiati fioriti, fornita di buona cucina casalinga; che il gusto di chi ha avuto la fortuna di potersi costruire un villino, consista nel tirar su quà un castelletto medioevale di cartapesta, là un padiglione di stile viennese, più in là un pasticcio d'architettura moresca senza mai pensare ad una casetta o ad un palazzo in beata armonia coi luoghi e colle costruzioni che dalla chiesa alla casupola, dal due al

⁹² P. Astrua, *Gli affreschi dell'oratorio di San Rocco a Pallanza, una pagina poco nota all'insegna della tutela*, in *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Torino 1985, pp. 175-187.

⁹³ Nel 1927 il segretario provinciale del partito fascista, il barone C. E. Basile, procedeva alla nomina di una commissione provinciale per il novarese: *Una Commissione provinciale per la tutela e valorizzazione delle bellezze artistiche e naturali della nostra regione*, in BSPN, A. XXI, fasc. I, gennaio-marzo 1927, p. 131.

settecento, son tutte quanto mai diverse ma tutte con un'onesta aria di famiglia paesana⁹⁴.

L'obiettivo di Massara era dunque quello di intervenire sulle scelte di crescita e di trasformazione del territorio immettendo elementi di conoscenza e sensibilità verso le sue forme storiche e i suoi tradizionali talenti. Una prospettiva cui lo studioso era giunto precocemente ma che negli anni a seguire avrebbe subito consistenti manipolazioni.

La leva sul "carattere" e sull'"anima" dei luoghi fu infatti, com'è noto, l'alibi con cui il fascismo procedette a una retorica definizione delle proprie politiche culturali. La trasformazione degli spazi pubblici e dei paesaggi urbani doveva necessariamente sacrificare il passato e il suo recupero veniva imbrigliato da nostalgie e sentimentalismi, come dimostrano per esempio le tappe che intorno al 1930 accelerarono la costituzione del Museo di Roma con la figura di Antonio Muñoz⁹⁵. La difesa degli elementi della tradizione veniva progressivamente ancorata a principi selettivi e non di rado pretestuosi: una situazione che incise anche sullo sviluppo degli studi etnografici, e sui destini di alcune figure come quella di Euclide Milano che rappresenta nel cuneese il primo e consistente traino verso la costituzione dei musei civici.

⁹⁴ A. Massara, *Il Museo del Paesaggio...*, op. cit., 1922, pp. 199-200.

⁹⁵ S. Abram, *Il museo di storia della città*, in AAVV, *Il Museo storico. Il lessico, le funzioni, il territorio*, atti del convegno di studi a cura del Museo Storico Italiano della Guerra, Museo Storico in Trento e ICOM Italia (Rovereto – Trento, 22-23 giugno 2007), in corso di stampa.

APPENDICE

5a. Il carteggio tra Antonio Massara e Corrado Ricci.

documento: *Antonio Massara a Corrado Ricci*, Pallanza 15 ottobre 1912, in ACS, Divisione I 1908-1924, b. 110.

Ch.mo Comm. Corrado Ricci, Roma.

Sono in attesa di decisioni sugli affreschi della Casa Viani di Pallanza che si deve demolire. Si deve al Museo ed a me d'aver ottenuto dal Municipio che si stanziasse apposito fondo pel trasporto di detti affreschi che altrimenti dato il disinteresse della cittadinanza sarebbero andati perduti, non essendo la casa Viani monumento nazionale né meritando di essere in sé stessa. [...] Certamente in un paese ove fosse sentito più vivo il culto delle memorie anche la casa potrebbe restare. Ma Ella sa troppo meglio di me quanto bisogna concedere in cambio di quel che si ottiene. Quante case antiche e loggiati e cancellate a Pallanza come a Suna come ad Intra (neppur citate nell'elenco degli edifici monumentali) bisogna spiare e proteggere da possibili manomissioni! [...] C'è poi il palazzo Dugnani con soffitti a cassettoni, affreschi, ringhiere di ferro battuto già manomesse, ove con pressioni, raccomandazioni, promesse spero far entrare tirandolo per le corna il Museo del Verbano in occasione del congresso della Dante del 1913. Ed una volta installato il Museo in quel palazzo signorile penserò [...] a farlo rispettare [...].

documento: *Corrado Ricci ad Antonio Massara*, Roma 24 ottobre 1912, in ACS, Divisione I 1908-1924, b. 110.

Egregio Dottore, ho speranza di poter salvare dalla distruzione non soltanto gli affreschi ma anche la stessa Casa Viani che il Municipio vorrebbe sacrificare per la costruzione di un rettilo. Il Soprintendente ai monumenti di Torino ha già infatti studiato un progetto che permetterebbe di conservare la casa, facendo passare sotto di essa anche per mezzo di portici la costruenda strada; in pendenza delle pratiche relative si è notificato al Municipio, per mezzo del Prefetto di Novara, il divieto di fare qualsiasi lavoro attorno a casa Viani. Se l'edificio potrà essere conservato si penserà più tardi a restaurare gli affreschi, se invece le pratiche già avviate dovessero fallire convergo anch'io che la soluzione migliore sarà quella di riportare sulla tela gli affreschi affinché siano conservati nel Museo.

È poi da tempo che mi preoccupo del problema della pubblicità in rapporto al paesaggio, ma allo stato attuale della nostra legislazione in materia si è completamente disarmati. Ho iniziato perciò delle pratiche col Ministero delle finanze per addivenire alla imposizione di una tassa fortemente proibitiva sugli annunci, quale già esiste in Francia, e che rappresenta certamente il mezzo più sicuro per fermare questa nuova invasione barbarica. La informo ancora che si è scritto al Soprintendente ai Monumenti di Torino affinché proponga i provvedimenti necessari per la Casa Moriggia di cui Ella lamenta le deplorevoli condizioni, e anzi assicurandola del mio continuo interessamento per codesta regione non seconda alle altre per le bellezze artistiche e naturali, mi confermo coi più cordiali saluti.

documento: *Antonio Massara a Corrado Ricci*, Pallanza 15 marzo 1914, in ACS, Divisione I 1908-1924, b. 839, fasc. "Castello di Invorio Inferiore, dipinti in affresco in un fienile".

Come già le è stato annunciato, infine il mio lungo voto per cui ho dovuto tanto combattere è stato realizzato. Il palazzo settecentesco Dugnani-Viani, d'uno stile barocco sobrio ed elegante, ch'era stato condannato ad irreparabile rovina, mercè la sua nuova destinazione a Museo rinasce a nuova vita. I restauri che già si vanno facendo dimostrano, com'Ella potrà sincerarsi in una Sua auspicata visita, che n'era degno più d'ogni altro dei pochi antichi palagi del Verbano scampati al guasto edilizio di questi ultimi anni [...].

Le fotografie da me pubblicate [...] non riusciranno mai a descrivere la condizione miserabile in cui sono abbandonati questi affreschi, rimasti a decorare nulla più che un lurido fienile, per l'uso colonico a cui venne quel decrepito fabbricato destinato da qualche secolo. Neppure i contadini giudicano quella casa degna d'essere da loro abitata e gli affreschi per forza di cose lasciati alla mercé degli elementi o del primo monello o pazzo che vi capiti sono in continuo pericolo. E creda che non metto nelle mie parole abbondanza di esagerazione. Ora a me è venuta un'idea che mi pare potrebbe mettere un definitivo riparo a questa deplorevole condizione di cose con vantaggio dell'arte e degli interessi di tutti. [...] Il nostro Museo demolendo delle tramezze che ostruivano e deturpavano il piano superiore del palazzo Dugnani ha ripristinato una galleria di più di quindici metri di lunghezza, con un bel soffitto a lacunari in legno dipinto, che servirà di gaio luminoso vestibolo alle Sale del Museo. Tale galleria certo ornata ai suoi tempi di opere d'arte sparite col saccheggio subito da quel palazzo rimane ora colla sua lunga parete terribilmente vuota. [...] Una galleria rimasta senza fregio e un fregio rimasto senza galleria... la conclusione vien da sè. Ed eccola. Quando la Stato favorisse col suo concorso la rimozione di quegli affreschi per collocarli colle debite condizioni e garanzie nella Galleria del palazzo Dugnani, il Museo potrebbe trovare facilmente i fondi necessari (ed ho già affidamenti in proposito da un generoso mecenate) per l'acquisto degli affreschi [...]. Nel paese d'Invorio la cosa sarebbe da tutti vista bene per gli stretti rapporti che sono tra quel paese e il Lago Maggiore (pareva già parte della provincia di Pallanza) e per la menzione onorifica che giustamente si farebbe nel Museo del paesaggio del piccolo borgo isolato sulla montagna... Pallanza così ospiterebbe nel suo miglior palazzo quei duchi di Milano che lasciarono in questo nostro lago tanti segni della loro preponderanza in un periodo che fu anche del maggior fervore economico ed artistico per la nostra regione. Lo dimostra la tradizione avvalorata dalla storia di quel Bertolotto di Pallanza detto il Pallanzotto (di cui si parlò in "Verbania") che punito dal duca Francesco Sforza a costruire a sue spese una torre del castello di Milano fece poi dipingere nella sua casa una fontana perenne col motto "Ancor non me despero". Forse un tal motto converrà ancora ripetere in qualche decorazione del nostro Museo del Paesaggio come segno augurale d'un risorgimento più conscio di questa città e della sua bella regione che richiamandosi alle sue più nobili tradizioni non dispera di liberarsi da nuove tirannie forestiere che ne impoveriscono le naturali risorse e ne deformano la pura e italiana fisionomia. A me la cosa par così bella e buona non solo per sè ma per gli effetti morali che ne deriverebbero a vantaggio della coltura artistica locale così pervertita su queste frontiere, che io confido ch'Ella ch'è sempre così largo d'aiuto alle più lontane iniziative che promuovano il risveglio artistico vorrà approvarla e suggerirmi la miglior via da tenere per la più sollecita attenzione [...].

6 MUSEI DI ALTRE GENERAZIONI: MUSEI CIVICI DEL '900

Questa prima parte dedicata alle origini dei musei civici piemontesi si conclude con un capitolo dedicato al panorama che ha fatto seguito alla grande stagione ottocentesca. Si tratta di una disamina mossa non solo dall'esigenza di inquadrare cronologie più attardate, ma anche dalla necessità di restituire premesse culturali e di metodo che nel corso nel '900 hanno segnato con forza il ruolo del museo locale.

In particolare l'attenzione viene rivolta a due stagioni, entrambe curiosamente incentrate sulle iniziative del cuneese. La prima è quella che prende avvio alla vigilia della prima guerra mondiale e che sostanzialmente si estende per tutto il ventennio. In questo periodo i concetti di "storia" e "tradizione" si muovono su terreni incerti, facili alla strumentalizzazione ma non per questo privi di interpreti coscienziosi. Tra questi, lo studioso Euclide Milano (1880-1959)¹, che dalle ricerche storiche seppe spostarsi con autorevolezza sul campo degli studi etnografici, e sulla base di questo duplice addestramento disciplinare promuovere la nascita del Museo Civico d'Arte e Storia di Bra (1918) e del Museo Civico di Cuneo (impostato dal 1920). Giocarono a favore della loro realizzazione il clima e la progressiva affermazione degli indirizzi culturali dell'epoca, che privilegiavano di questi due progetti la visione nostalgica del passato e un suo recupero strumentale. Non a caso Milano fu rimosso dall'incarico quando alla fase di progettazione del percorso espositivo doveva seguire quella necessaria di programmazione dell'attività dell'istituto.

Il secondo periodo preso in considerazione interessa invece i decenni centrali della seconda metà del secolo, quando il nuovo impianto metodologico che aveva investito le discipline umanistiche (la ricerca storica e storico-artistica, l'archeologia, l'antropologia) confluiva in quella che fu una felice stagione di pensiero e programmazione sulle sorti e sulla missione dei musei locali². Questo si tradusse non solo nella sistematica revisione dei compiti e degli strumenti in mano agli istituti già esistenti, che in non pochi casi nel recupero della dimensione territoriale poterono formulare una rinnovata identità, ma anche in operazioni più radicali, che sostenevano la nascita di nuovi presidi oppure affidavano finalmente uno scopo a realtà segnate da una crescita incerta o talora spezzata. Le ricerche sistematiche condotte su Cuneo e la sua provincia per più di un decennio fecero del capoluogo una sorta di cantiere pilota, dove una solerte attività sul campo e una salda adesione all'approccio interdisciplinare gettarono le basi per il rilancio definitivo del museo civico come museo del territorio.

Un sommario confronto tra quelli che possono essere considerati due punti di riferimento

¹ R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano. Etnografo, erudito, poligrafo, divulgatore*, atti delle giornate di studio (Bra e Cuneo, 22-23 marzo 2003), Cuneo 2004; C. Conti, *Un intellettuale tra potere e cultura: Euclide Milano come erudito e uomo d'azione*, in BSSSAA, n. 112, 1995.

² Ne derivò un periodo di particolare fiducia nei confronti della gestione locale delle risorse culturali. In un contesto di questo tipo si possono collocare iniziative come quella dell'importante donazione di Filippo Scropo al Comune di Torre Pellice: Museo pubblico/civico e arte contemporanea: esempio di Torre Pellice nel secondo dopoguerra: A. Balzola, P. Mantovani (a cura di), *Filippo Scropo e la Galleria d'Arte Contemporanea di Torre Pellice*, catalogo della mostra (Torre Pellice 6-28 agosto 1994), Torino 1994.

per una fotografia delle presenze museali nella prima e nella seconda metà del secolo (*I musei e le gallerie d'Italia* di Francesco Pellati del 1922 alle *Schede* del Touring Club Italiano del 1980) rivela per il Piemonte una presenza di istituti che è all'incirca triplicata³. La quantità delle segnalazioni, sebbene sia in parte da ascrivere a uno scandaglio più capillare del territorio e a una maggiore sensibilità nei confronti delle realtà più minute, indica comunque una crescita consistente del numero di musei, confortata anche dalla verifica delle date di istituzione. Una crescita che si deve indubbiamente al tentativo di impostare un discorso organico sulla pianificazione del territorio e sull'"uso sociale" dei beni culturali e che vedeva al centro, quali attori di primo piano, i musei più radicati localmente. A questo discorso non va disgiunto almeno un riferimento anche alla progressiva autonomia gestionale che, a partire dal decentramento regionale avviato nei primi anni '70, consentiva agli amministratori di tentare le proprie scommesse⁴.

L'approccio territoriale alla questione museografica ha avuto, per tutto il corso degli anni Ottanta e oltre, un riscontro significativo nell'ambito dei musei civici: studiosi e conservatori hanno formulato nuove ipotesi di interpretazione e sviluppo, con lo scopo di fornire nuovi strumenti di lettura del patrimonio locale. Grazie a una specifica attenzione alla dimensione peculiare delle specifiche realtà locali, in Piemonte sono stati mossi passi importanti verso una nuova consapevolezza delle risorse museali: partendo da una ricognizione storica dei nuclei collezionistici, si sono disegnati itinerari efficaci per la comprensione e l'interpretazione delle città e dei loro territori. Questo percorso, fondato su una rivisitazione consapevole delle raccolte civiche, è stato comune a molte istituzioni italiane e ha prodotto in alcuni casi esiti significativi, che hanno rappresentato indubbiamente un termine di paragone (uno tra tutti è sicuramente il Museo di Santa Giulia di Brescia).

In Piemonte la consentaneità delle diverse proposte deve essere attribuita, oltre che alle capacità dei direttori e dei loro collaboratori, alla volontà manifestata dall'allora Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte di intervenire sistematicamente sui musei della regione⁵, condividendo con gli interlocutori locali la necessità di ragionare in termini di politiche culturali:

Il livello culturale di una città si giudica sempre meno dal prestigio del suo passato, bensì piuttosto dalla qualità e dalla quantità di competenti che la città riesce oggi ad aggregare e a garantirsi stabilmente, perché lavorino in modo solidale sui problemi della cultura cittadina,

³ *I musei e le gallerie d'Italia. Notizie storiche e descrittive raccolte da Francesco Pellati con prefazione di Corrado Ricci*, Roma 1922, pp. 1-28; *Capire l'Italia. I Musei. Schede*, Milano 1980, pp. 17-30. Cfr. Appendice.

⁴ Per un inquadramento del coevo dibattito sui beni culturali: A. Rossari, R. Togni (a cura di), *Verso una gestione dei beni culturali come servizio pubblico: attività legislativa e dibattito culturale dallo stato unitario alle regioni, 1860-1977*, Milano 1978; *Atti del convegno sui beni culturali*, (Torino, 1-2 luglio 1977), Torino 1978; G. Romano, *Qualche aggiornamento e un documento politico sul tema dei Beni Culturali*, in «Quaderni storici», A. XVIII, n. 51, fasc. III, dicembre 1982, pp. 1135-1150; E. Tropeano, *Beni culturali e servizi per la cultura nelle politiche delle regioni e degli enti locali*, Ricerche e studi Formez, Roma 1984. Una lettura d'insieme in anni recenti è offerta da D. Jalla, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, nuova edizione, Torino 2003.

⁵ Assume il valore di una vera e propria dichiarazione d'intenti la mostra del 1978 con il relativo catalogo, che propone una rassegna storica dei musei piemontesi: G. Romano (a cura di), *Musei del Piemonte opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra, Torino 1978.

perché informino e tutelino, ricerchino e recuperino, affrontino nuove esperienze e ne sappiano comporre un repertorio «memorabile» per assicurare la stessa possibilità e gli stessi strumenti a coloro che verranno nei prossimi decenni; perché sappiamo insomma rendere la promozione culturale un servizio sentito come necessario per la qualità della vita e non un'opzione aleatoria.⁶

Sebbene sia stato sempre riconosciuto come la presenza di un museo fosse portatrice di lustro e attrattiva per la città e per i suoi visitatori, e fosse quindi possibile considerare il patrimonio culturale e la sua valorizzazione anche in termini di valore economico, negli anni successivi l'ingresso prepotente delle teorie sul marketing dei musei impose la svolta (talvolta purtroppo a senso unico) su cui molti musei locali cominciarono a rimisurare le loro potenzialità.

6.1 «Istruendo si educa»: Euclide Milano e i musei cuneesi

6.1.1 *L'educazione popolare*

Nei precedenti capitoli dedicati alla nascita in Piemonte dei musei civici si registra la quasi totale assenza del capoluogo cuneese, che colse l'opportunità di fondare un istituto municipale solo negli anni '30 del novecento. Nelle città di provincia la situazione era diversa solo nei centri caratterizzati da importanti ritrovamenti archeologici, corrispondenti quindi alle città di derivazione romana o che sotto l'impero avevano vissuto una particolare fioritura, come Benevagienna (*Augusta Bagiennorum*), Bra e Cherasco (limitrofe all'antica *Pollentia*) e Alba (*Alba Pompeia*). Qui, come abbiamo visto, gli scavi e la destinazione dei reperti avevano avuto la fortuna di ricevere le attenzioni di studiosi locali che si prodigarono per la raccolta dei materiali e per assicurarne la pubblica fruizione (Assandria, Vacchetta, Eusebio, Adriani). A Savigliano invece, per esempio, il municipio ricevette donazioni solo a partire dai primi del novecento: dopo l'inaugurazione del 1913, furono in realtà gli anni '70 a vedere l'elaborazione di un progetto museale organico, con la riapertura al pubblico curata da Antonino Olmo nei locali dell'ex cenobio francescano nel 1970, la presentazione al pubblico nel 1973 della gipsoteca, frutto della donazione di Davide Calandra, e il prezioso incremento sul fronte dell'arte antica costituito dalla donazione Pensa e Frutteri⁷.

La città di Bra, pur non avendo ancora provveduto alla creazione di un museo di antichità, poteva affidarsi temporaneamente al ben assestato Museo Craveri di scienze naturali, ma era chiara la necessità di garantire anche alle testimonianze storiche e artistiche un'adeguata politica

⁶ G. Romano, *Per un grande museo locale: occasioni e progetti*, in C. Spantigati, G. Romano, *Il museo e la pinacoteca di Alessandria*, Alessandria 1986, p.11.

⁷ A. Olmo, *Guida al Museo Civico e ai monumenti della città*, Savigliano 1981; A. A. Mola (a cura di), *La Gipsoteca Davide Calandra*, Savigliano 1975 (con un testo introduttivo di Nello Ponente); A. Olmo, *Mecenatismo illuminato. La donazione Pensa di Marsaglia e Frutteri di Costigliole*, Savigliano 1974.

di acquisizione e conservazione. Lo stimolo giungeva anche dagli studi che sul finire dell'ottocento avevano impostato una prima ricomposizione della storia cittadina, come la *Storia dei monumenti sacri e delle famiglie di Bra* pubblicata dall'erudito locale Antonio Mathis⁸. Mathis era un erudito locale che insegnava presso il ginnasio braidese, dove ricopriva una cattedra anche lo storico Ferdinando Gabotto⁹. Furono questi i primi insegnanti di Euclide Milano, che pur provenendo da una famiglia di umili origini poté proseguire gli studi storici presso l'università di Torino. Il padre di Euclide era infatti calzolaio, attività che insieme ai conciatori rappresentava la categoria di lavoratori più numerosa ma anche più agguerrita in città, quella che nel 1885 aveva dato vita alla Federazione Democratica braidese, di chiara impronta socialista. Si trattava di un ambiente in cui l'educazione e l'istruzione del lavoratore erano viste come strumenti di riscatto morale per le classi operaie, idea che il giovane Euclide sposò con fiducia e che guidò anche negli anni a venire le sue iniziative legate all'educazione popolare¹⁰. Tra queste, la costituzione nel 1895 della Società braidese di cultura, che si proponeva di divulgare il pensiero di Garibaldi e Mazzini e di formare una piccola biblioteca per promuovere la lettura tra le classi lavoratrici. Analogo valore pedagogico era attribuito anche allo sport e all'attività fisica, diffusa da Milano mediante l'Unione Sportiva Braidese, e soprattutto agli istituti culturali, primo fra tutti il museo.

Il tema dell'educazione popolare godette nei primi anni del nuovo secolo di un ampio dibattito, che portò nel 1908 alla costituzione dell'Unione Italiana per l'Educazione Popolare e del suo periodico «La Cultura Popolare». L'Unione (da cui discese la Federazione Italiana delle Biblioteche Popolari) si proponeva di diffondere un tipo di cultura alternativo a quello dotto e accademico, mirando all'informazione e all'istruzione delle classi lavoratrici e più in generale della popolazione meno attrezzata. Sul tema vediamo impegnati diversi esponenti della cultura piemontese dell'epoca, tra i quali l'architetto alessandrino Lorenzo Mina (1871-1941)¹¹, su cui avremo modo di tornare perché per un breve periodo (tra il 1911 e il 1912) fu anche direttore della Pinacoteca e Museo cittadini. Presso l'Università Popolare di Alessandria l'architetto Mina, che nel frattempo pubblicava articoli, saggi e volumi dedicati all'arte e all'architettura, aveva tenuto alcune lezioni che volle dare alle stampe. Tra queste *Dell'insegnamento dell'Arte al Popolo e Arte!?*

⁸ A. Mathis, *Storia dei monumenti sacri e delle famiglie di Bra*, Alba 1888.

⁹ Ferdinando Gabotto (1866-1918) fu il fondatore della Società Storica Subalpina. Laureatosi a Torino con Carlo Cipolla nel 1888, ebbe con il maestro ma più in generale con gli intellettuali torinesi un rapporto difficile, attribuito in particolare alle sue prese di posizione sabaudiste, ai suoi attacchi alla cultura ufficiale e alle asprezze del carattere, elementi questi che ne segnarono una sostanziale emarginazione: A. Lizier, *Ferdinando Gabotto, il "Muratori piemontese"*, in BSPN, a. XCIV, fasc. 1 (2003), pp. 146-151. La collaborazione con Gabotto fu motivo per Milano di profonda amarezza e delusione: Gianfranco Maggi, *L'edizione del Rigestum Communis Albe. Il complesso rapporto con Ferdinando Gabotto*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, op. cit., 2004, pp. 29-41

¹⁰ L. Berardo, *Dal culto di Garibaldi al Circolo XX Settembre: il mito nazionalpopolare fra anticlericalismo, sport e interventismo*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, op. cit., 2004, pp. 13-27, dove si trova anche riportato uno stralcio significativo dello statuto della Federazione: «Lavorerai sei giorni alla settimana e nel settimo santificherai la festa coll'istruirti la mente, coll'educarti il cuore, perché il popolo istruito è sempre potente e rispettato, l'uomo educato è sempre onesto e morale».

¹¹ *Dono della Cartolinoteca Mina alla Società di Storia*, in BSAA, a. XL, 1931, fasc. 3, pp. 613-614; P. C. Astori, *Mina prof. arch. ing. Lorenzo*, in RSAA, A. L., 1941, fasc. 1-2, pp. 251-255; *Mina Lorenzo Domenico Francesco*, in P. Zoccola (a cura di), *Enciclopedia alessandrina. I Personaggi*, Alessandria 1990, pp. 171-172.

Architettura Popolare!?, presentate entrambe nel 1912 e successivamente pubblicate in opuscolo¹². Le sue animate e vivaci prolusioni lamentavano la confusione e il discredito cui era giunto ormai il termine «popolare» e manifestavano l'insofferenza verso alcuni prodotti della divulgazione culturale: certa letteratura e musica d'evasione, illustrazioni e riproduzioni commerciali, ma soprattutto l'edilizia speculativa, di fronte alla quale si rivolgeva al senso di responsabilità del governo, delle amministrazioni locali e di tutte le professioni coinvolte a favore di «una sola architettura [...], fonte di tutte le armonie, le utilità, le bellezze e letizie; sotto l'alto patronato del bene, del veramente bello e dell'amore di tutti gli uomini indistintamente»¹³. Si profilava all'orizzonte un discorso ambigualmente selettivo, cui non era esente la riflessione sui musei e sulla loro funzione:

I musei sono messi su, prima per gli studiosi, poi anche per gli intenditori ed amatori dell'Arte, ed in fine per l'istruzione sia pure del popolo. Non certo per le *lune di miele* degli innamorati sposi in viaggio, per far passare la noia ai *touristes* sfaccendati od ai vanitosi ricchi di posa e di denari. Guidati da ciceroni, organetti viventi, ovvero ammaestrati dal freddo e frettoloso Baedeker che, assieme al nome di *Michelangelo* pone quello del *Danieli*. Per leggere lo spirito occulto che vige nei ruderi antichi e nelle opere d'arte raccolte attraverso i secoli, bisogna essere addestrati alla comunione universale delle anime superiori [...]. Quei cimelii, quelle moli, quei quadri sono testimonii fedeli del passato, essi noverano tutte le vittorie e gli errori dei padri nostri e, collegando le varie generazioni comunicano a chi li comprende l'alito vivificatore del bello, e partecipano il coraggio a far progredire quell'Arte ch'è sempre stata la fiamma guidatrice di tutto il mondo! Soggiungerò che i *musei* dovrebbero risultare una dotta ed ordinata raccolta di vere opere d'Arte; non il complesso di ruderi, tele, sculture *raziati* per ogni dove e costretti in sale purchessia come sovente accade. Prima di vedere dispersa una qualche opera è bene ritirarla; ma è dovere, potendolo, conservarla invece sul posto ove venne destinata dall'artista o da un popolo intero che in quel momento mirarono ad eternare un *alto pensiero* l'indispensabile per le opere d'arte.¹⁴

Di profilo diverso, sia nei contenuti che nel temperamento, risultava invece il contributo che Euclide Milano si apprestava a fornire alla causa dell'educazione popolare, perseguita in primo luogo attraverso l'impulso per la nascita dei musei di Bra e di Cuneo. Laureatosi nel 1901 con una tesi sulla storia di Pollenzo, dal 1902 aveva intrapreso la professione di insegnante. I suoi studi affrontavano le materie umanistiche secondo un'interpretazione estesa ai più recenti sviluppi disciplinari: accanto alle ricerche di storia romana, medievale e sabauda e di storia dell'arte, Milano si dedicava infatti alla linguistica e all'etnografia, intraprendendo ricerche sul folclore, sui costumi e sulle tradizioni¹⁵. Avviò così una lunga stagione di studi dedicati alla storia locale, confluiti già nei

¹² L. Mina, *Dell'insegnamento dell'Arte al Popolo*, Alessandria 1916; Idem, *Arte!? Architettura popolare!?*, Alessandria 1917.

¹³ *Ibidem*, p. 28.

¹⁴ L. Mina, *L'arte ed in specie l'Architettura dell'oggi*, Alessandria 1904, pp. 11-12.

¹⁵ A. Vissio Scarzello, *Euclide Milano. La storia e l'etnografia piemontesi viste con gli occhi di un filologo*, in «Studi piemontesi», vol. XXXVII, fasc. 2, dicembre 2008, pp. 471-482.

primi anni del secolo in alcune pubblicazioni dedicate a Bra e a Pollenzo¹⁶, e soprattutto si affacciò agli studi folcloristici ed etnografici con l'intento di affinare ulteriori strumenti di indagine utili alla ricerca storica¹⁷.

Nel 1906 la rivista fiorentina «Arte e Storia» pubblicava un lungo contributo che Euclide Milano dedicava agli affreschi con il ciclo della *Passione* tuttora conservati nella cappella della Confraternita di San Francesco a Santa Vittoria d'Alba. L'articolo consente alcune osservazioni sull'approccio al tema storico artistico da parte di Milano. Gli argomenti d'apertura gravitano intorno alla consuete considerazioni sull'arretratezza culturale del Piemonte, «terra di agricoltori e di guerrieri piuttosto che di poeti e d'artisti», e sul vertice qualitativo della produzione artistica di epoca rinascimentale:

[...] la region subalpina rimase quasi sempre dietro alle altre nel movimento scientifico ed artistico del nostro paese; e solo da quando prese a compiere effettivamente la missione guerriera d'unificare la patria italiana è entrata nell'agone con una pleiade di letterati e artisti, che la compensano del suo passato meno glorioso. Vi sono tuttavia anche in Piemonte, qua e là sparsi, dei monumenti artistici insigni, i quali dimostrano che in ogni periodo della storia dell'arte, nonostante le forze avverse or ora menzionate, fiorirono sempre dei buoni architetti, pittori e scultori [...]. Così nel periodo del Rinascimento [...] anche il Piemonte sentì in parte l'influsso di quell'estetismo che allor pervadeva la vita, ed ebbe artisti come Gerolamo Giovenone, Pietro Grannorseo [*sic*], Macrino d'Alba, Ambrogio da Fossano, Gaudenzio Ferrari [...]. Ma oltre a questi, che sono i maggiori, non pochi altri furono allora gli amorosi cultori dell'arte, che onorarono le nostre terre di pregevoli opere. E poiché il ricercare ed illustrare quelle fra esse che più rimangono oscure, e spesso del tutto ignorate, è giudicata un'impresa onorevole e proficua agli studi, così io m'accingo a far qui parola di alcuni dipinti lasciati finora in un deplorabile abbandono¹⁸.

In sintonia con la rivista e con il suo fondatore Guido Carocci, Euclide Milano s'impegnava quindi nel prestare attenzione alle innumerevoli testimonianze e documenti figurativi sparsi sul territorio della regione, con un occhio di riguardo al tema della conservazione e della salvaguardia dei monumenti. L'articolo proseguiva infatti affrontando una per una le scene dei vari riquadri affrescati descrivendoli non solo attraverso i soggetti rappresentati ma indicando anche per ciascuno lo stato di conservazione. Nella scena di *Gesù che lava i piedi agli apostoli*, per esempio, osservava come il dipinto «fu guastato in massima parte da qualche irriverente imbianchino, che sperperò i suoi colori sulle faccie e più ancora sui panneggiamenti rifacendoli in modo veramente grottesco»¹⁹, e riconosceva la stessa mano infausta in numerose altre scene; nel *Bacio di Giuda*

¹⁶ F. Panero, *Da Pollenzo a Bra: Euclide Milano e gli studi sulla più antica storia del braidese*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, op. cit., 2004, pp. 43-48. Nel 1902 Milano pubblicava la *Breve storia di Pollenzo*, dedicata a Giovanni Battista Adriani e Ferdinando Gabotto, e nel 1907 la *Guida di Bra*.

¹⁷ G. Gullino, *Dalla leggenda alla storia del luogo di Auçabech*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, op. cit., 2004, pp. 51-73.

¹⁸ E. Milano, *Opere d'arte del Rinascimento in una chiesa rurale del Piemonte*, in «Arte e Storia», serie III, a. XXV, nn. 23-24, dicembre 1906, p. 179.

¹⁹ *Ibidem*, p. 180.

osservava come «fu ritoccato lo sfondo, e specialmente il cielo, che, essendo notturno, doveva essere fosco di nubi e adatto a quella commovente scena di anime»²⁰; della *Deposizione* constatava invece come dell'opera originale non rimanesse che una parte sulla destra con il Cristo dipinto di profilo, mentre il resto del riquadro con le donne piangenti non meritava il minimo cenno dal momento che «furono sovrapposte ad una parte dell'affresco originale, spietatamente mutilato, a quel che sembra, per collocare nella parete il pulpito che ancor vi si vede»²¹. Dal punto di vista stilistico Milano evidenziava l'abilità compositiva del frescante, capace di «concepire in ogni quadro una disposizione ingegnosa e ricca di naturalezza», e si soffermava volentieri sui dati espressivi, rilevando «una certa potenza di rappresentazione drammatica che impressiona favorevolmente». Preferendo dell'autore l'abilità nel disegno piuttosto che nel colorire, e pur denotando in lui «poca ed incerta la scienza anatomica», riconosceva «una grande finitezza e perfezione di contorno, uno studio minutissimo di ogni particolare, tinte rosee naturali, e soprattutto l'espressione viva e vera dei sentimenti»²². Sulla base della foggia degli abiti indossati dai personaggi si pronunciava su una generica datazione quattrocentesca, ricordando con rammarico l'esito vano delle investigazioni condotte in diversi archivi. La parte finale del testo si soffermava sulla tavola della *Madonna con Bambino*, che l'autore attribuiva con fermezza alla scuola di Macrino d'Alba, riservandosi di tornare sull'argomento con una maggiore documentazione di sostegno²³. Macrino suscitava in quegli anni un considerevole interesse critico e avrà inoltre «la fortuna di essere il primo pittore piemontese a trovar posto nel repertorio degli *Italian Painters* di Bernhard Berenson»²⁴, pubblicati a New York nel 1907.

Sul fronte della storia delle tradizioni e delle ricerche di folklore gli studiosi che si sono dedicati alla figura di Euclide Milano hanno già ricucito il tessuto piemontese cui il braidese faceva riferimento, citando le ricerche sulle sacre rappresentazioni condotte da Costantino Nigra, dallo stesso Gabotto e da Vincenzo Promis²⁵. Negli anni '90 dell'ottocento il piemontese Angelo De Gubernatis aveva fondato la «Rivista delle tradizioni popolari italiane» e venivano date alle stampe le prime raccolte organiche su scala regionale e locale, che si infittirono del decennio a seguire soprattutto in corrispondenza della Mostra di Etnografia Italiana che si tenne a Roma nel 1911. Tra i personaggi che abbiamo visto impegnati nella creazione e nella promozione dei musei civici, vale la pena almeno ricordare Antonio Massara, che nel 1913 pubblicava *Tipi e costumi della campagna novarese*, e il biellese Alessandro Roccavilla, impegnato nella raccolta di oggetti e saperi della tradizione piemontese per la realizzazione del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 182.

²² *Ibidem*, pp. 182, 183.

²³ Euclide Milano tornerà su questi temi in E. Milano, *Macrino d'Alba*, in «Arte e Storia», terza serie, a. XVIII, nn. 11-12, pp. 86-90.

²⁴ G. Romano, *Per Macrino d'Alba*, in Idem (a cura di), *Macrino d'Alba protagonista del Rinascimento piemontese*, catalogo della mostra, Alba 2001, p. XIII.

²⁵ P. Grimaldi, *Le opere e i giorni delle tradizioni popolari piemontesi: il contesto culturale regionale delle ricerche etnografiche di Euclide Milano*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, op. cit., 2004, pp. 75- 85.

Popolari²⁶.

6.1.2 *Il Museo di Storia e d'Arte di Bra*

Nel 1914 Euclide Milano entrava a far parte dell'amministrazione braidese con l'incarico di assessore alla cultura, che ricoprì lungo tutto il corso della guerra e fino al 1920²⁷. Nello stesso periodo la sua posizione politica approdava a un convinto interventismo, oggetto di propaganda dentro e fuori la scuola. L'incarico di assessore gli permise di affrontare prima di tutto la questione del Museo Craveri, che dopo la donazione al Comune nel 1890 veniva aperto di rado. Milano reclamava la presenza di personale organico e qualificato (almeno un direttore) e, già prospettando gli indirizzi di crescita in direzione di un più ampio museo civico, cominciava a sollecitare lasciti e donazioni e richiama il Municipio ai suoi doveri educativi. Una delle sue prime iniziative, avanzata nel corso di una seduta del consiglio comunale dell'ottobre del 1914, fu quella di stabilire il diritto di accesso per la visita al museo, che fino al quel momento era sottoposto a una speciale approvazione da parte del Sindaco:

Occorre che si faccia come in quasi tutte le altre Città, dove l'ingresso ai Musei è gratuito almeno nelle Domeniche e nei giorni festivi: così il popolo nostro potrà recarsi, senza noie di sorta, a visitare quella raccolta scientifica che non solo gli procurerà distrazione, ma servirà anche ad educarlo ed a fargli amare la scienza e con essa la verità²⁸.

Due anni dopo portò il consiglio municipale ad approvare una ulteriore proposta, che consisteva (come previsto fin dal 1884 dal lascito testamentario di Ettore Craveri a favore dell'educazione scolastica dei braidesi) nell'istituzione di una scuola serale di disegno primo nucleo di una scuola professionale che Milano considerava «indispensabile se vogliamo affrancare l'industria nostra dal predominio straniero conseguendo con la vera indipendenza politica anche quella economica»²⁹. Nel settembre del 1917 presentava in consiglio comunale un'accurata relazione sulla visita compiuta presso la Regia Scuola Professionale di Arti e Mestieri di Mondovì, di cui elogiava i gabinetti di fisica e chimica, di meccanica e costruzioni e quello «ricchissimo» di plastica e disegno, dove vi erano «modelli innumerevoli, accumulatisi col tempo sia per i continui acquisti - la Scuola data dal 1875 - sia perché il professore della materia e i più distinti scolari provvidero a farne dei nuovi. Per il disegno però si preferiscono ora i modelli naturali: foglie, fiori,

²⁶ Sull'attività del biellese Alessandro Roccavilla nel campo degli studi di etnografia si rinvia a: P. Ciambelli, D. Jalla, *Alessandro Roccavilla, ethnographe par hasard*, in «Le Monde alpin et rhodanien», I trimestre 2003 (*Fondateurs et acteurs de l'ethnographie alpine*), pp. 169-190.

²⁷ E. Forzinetti, *Fra ideologia, storia e comunicazione. La fondazione dei musei civici di Bra e di Cuneo nel quadro dell'azione politica e della "visione della storia" di Euclide Milano*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, op. cit., 2004, pp. 89-108; A. Vissio Scarzello, *Euclide Milano e il Museo di Storia e d'Arte di Bra*, Pollenzo 2004.

²⁸ Il brano è riportato in A. Vissio Scarzello, *Euclide Milano e il Museo...*, op. cit., 2004, p. 14. Il Regolamento del Museo Craveri fu così modificando, stabilendone l'apertura quotidiana e per i giorni festivi l'ingresso gratuito.

²⁹ *Ibidem*, p. 17.

farfalle, ecc. presi in natura, non più artificiali. Ottimo sistema, che intanto riesce anche meno costoso»³⁰.

L'opera di sensibilizzazione e la ricerca di materiali per il museo si protrassero per tutti gli anni di guerra³¹, mirando in particolare al nucleo archeologico, concentrato sui reperti dell'antica *Pollentia*, poi seguito da quello storico-commemorativo, con la progettazione di una sala dedicata ai caduti braidesi nella prima guerra mondiale.

All'indomani della conclusione del conflitto mondiale Milano era pronto per presentare il suo progetto di museo braidese, ormai infarcito di toni nazionalistici e patriottici³². L'impianto era costruito su quattro sezioni, dedicate a Pollenzo (ritenuta la parte più ricca e interessante), alla storia di Bra, ai suoi uomini illustri e alle sue testimonianze d'arte. Nella parte dedicata agli uomini illustri, la sala ai caduti per la patria fu tra quelle che lo impegnarono maggiormente per la fiducia nel suo potere pedagogico, poiché «serbare ricordo ammirato e riconoscere dei concittadini che eccelsero [...] è stretto dovere civico, oltreché mezzo d'incitamento ai giovani verso le più nobili attività»³³. Si trattava inoltre di una ferita ancora aperta per molte famiglie braidesi, che trovando consolazione nel veder legittimato ed esaltato il sacrificio dei loro figli e mariti, aderivano con la donazione di foto e cimeli. Per la realizzazione della sala era stato chiamato il pittore torinese Giorgio Boasso, che la decorò con stemmi, iscrizioni e con i riferimenti ai principali luoghi della topografia bellica; le foto inviate dalle famiglie erano esposte in copie su zinco accanto a materiale bellico e alla copia autografa del celebre bollettino della vittoria inviato dallo stesso generale Armando Diaz.

Nel settembre del 1919, dopo averne seguito personalmente anche l'impostazione museografica e aver ottenuto la nomina di direttore (seppur a titolo gratuito), Euclide Milano poteva finalmente procedere all'inaugurazione: annesse al Museo Craveri, le sale di arte e storia, insieme alle nuove intitolazioni da lui stesso stabilite per alcune vie cittadine³⁴, fornivano ai cittadini un sistema di valori di facile accesso, dove il disegno pedagogico a favore dell'educazione popolare assumeva una dichiarata impronta nazionalista. Il consenso intorno all'operazione fu comunque parziale: le spese occorse per l'apertura, e soprattutto il sospetto che il museo si facesse portatore di un messaggio politico in grado di destabilizzare gli equilibri locali, furono argomenti di fronte ai quali Milano dovette più volte difendersi.

La sezione dedicata a Pollenzo e all'archeologia locale rivestiva per lo studioso l'interesse maggiore, non solo perché rifletteva uno dei suoi primi interessi di studio, ma soprattutto perché la qualità dei ritrovamenti e l'importanza rivestita dalla località in epoca romana rappresentavano le

³⁰ La relazione di Milano è riportata in appendice a G. Griseri, *Carlo Euclide Milano e il mondo della scuola*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, op. cit., 2004, pp. 165-199.

³¹ Milano stabilì una fitta rete di rapporti con le principali famiglie legate alla città; tra questi, Adolfo Gandino (il figlio del latinista Giovanni Battista), Mons. Teodoro Valfrè di Bonzo (vescovo di Vercelli poi cardinale e nunzio apostolico a Vienna), il conte Pippo Reviglio della Veneria, il conte Carlo Brizio di Castellazzo, il cav. Luigi Riva (cognato di Federico Craveri) e il generale conte A. Petiti di Roreto. Il Museo conserva tuttora un elenco manoscritto dei donatori a guisa di manifesto (pubblicato in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, op. cit., 2004, p. 97).

³² E. Milano, *Per un museo popolare di storia e d'arte braidese*, Bra 1918.

³³ Il brano è citato da E. Forzinetti, *Fra ideologia, storia e comunicazione...*, op. cit., 2004.

³⁴ E. Milano, *Per nuovi nomi a vie e piazze cittadine*, Bra 1919.

due principali opportunità di far conoscere il museo ben al di fuori dei confini locali³⁵. Per poter esporre alcuni esemplari autorevoli Milano si rivolse anche alla Real Casa, da cui ricevette alcuni reperti tra quelli conservati presso il Castello di Pollenzo³⁶. Con un comprensibile scatto d'orgoglio Milano voleva anche interrompere la sfilza delle occasioni mancate, che negli anni precedenti avevano visto numerosi reperti recuperati sul territorio finire al Museo di Antichità di Torino o in mano a collezionisti privati. Oltre a sostenere la necessità di impostare un'attività di scavo sistematica in territorio pollentino, Milano non trascurava come sempre il versante didattico ed educativo, proponendo la creazione di una raccolta fotografica dedicata a tutti i monumenti di Pollenzo esistenti o noti, e provvedendo egli stesso alla realizzazione di tavole disegnate da collocare accanto alle didascalie per favorire la comprensione delle epigrafi³⁷. Accanto ai continui sforzi per assicurare al museo i reperti archeologici rinvenuti casualmente, Milano riceveva anche il supporto di alcuni specialisti attivi sul territorio, come per esempio Giuseppe Assandria, che a titolo gratuito aveva curato la classificazione della raccolta di monete antiche. Intanto sollecitava gli uffici della Soprintendenza e il Governo affinché avviassero campagne di scavo nell'agro pollentino per incrementare le collezioni del museo: la richiesta fu avanzata nel 1932 nell'ambito del Congresso di archeologia e belle arti di Cavallermaggiore³⁸, la sede in cui Vittorio Viale, che dal 1930 dirigeva i Musei Civici di Torino, presentava il suo intervento sulla necessità di creare in regione un archivio fotografico dei monumenti e degli oggetti d'arte³⁹. Campagne di scavo autorizzate furono condotte nel 1934, nel 1936 e nel 1937, ma Euclide Milano, che la vicenda politica stava progressivamente relegando in una inesorabile parabola discendente, non poté assumere ruoli diretti e in diversi casi dovette assistere alla decisione della Soprintendenza di ricoverare i ritrovamenti presso il museo torinese⁴⁰.

Nella raccolta delle testimonianze d'arte Milano riuscì a coinvolgere numerosi donatori locali e a comporre un nucleo significativo di opere dal sei all'ottocento, senza escludere esemplari

³⁵ G. Cravero, *Euclide Milano e l'archeologia pollentina*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, op. cit., 2004, pp. 117-144. Nel 1921 Milano entrò a far parte della Commissione Conservatrice dei Monumenti.

³⁶ L. Mercado, *Raccolte antiquarie e testimonianze archeologiche*, in G. Carità (a cura di), *Pollenzo. Una città romana per una "real villeggiatura" romantica*, Savigliano 2004, in part. pp. 29-33 (*La nascita del "Museo di Storia e d'Arte" di Bra e i «ricordi della città romana di Pollenzo»*).

³⁷ Nel 1929 erano registrati due grandi quadri con le iscrizioni romane di Pollenzo e l'eliografia relativa a una planimetria su cui erano stati rappresentati i resti romani individuati da Giuseppe Franchi di Pont e Carlo Randoni a inizio '800: cfr. G. Cravero (a cura di), *Salve, o sacra rovina. Il Piemonte tra archeologia e riscoperta del classico*, catalogo della mostra, Bra 2002.

³⁸ E. Milano, *Sulla necessità di scavi archeologici nella Provincia di Cuneo*, in *Atti e Memorie del Primo Congresso Piemontese di Archeologia e Belle Arti. Cavallermaggiore (6-7 agosto 1932)*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. XV (1933), pp. 276-280.

³⁹ V. Viale, *Necessità di un archivio fotografico dei monumenti e degli oggetti d'arte del Piemonte*, *ibidem*, pp. 158-161. All'epoca i Musei Civici torinesi potevano fare affidamento solo su alcuni fondi privati, mentre a livello istituzionale era conservato presso la Soprintendenza ai Monumenti l'archivio fotografico di Alfredo d'Andrade. La città di Milano si era mossa su questo fronte con un più anticipo: M. Miraglia, M. Ceriana (a cura di), *1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, Milano 2000.

⁴⁰ G. Cravero, *Euclide Milano e l'archeologia pollentina*, op. cit., 2004.

della produzione contemporanea⁴¹. Alla sua attività di promotore e agli acquisti da lui effettuati si devono infatti l'ingresso nelle collezioni museali di alcune opere rappresentative della cultura figurativa locale, come la *Madonna in gloria con bambino e santi* attribuito alla cerchia del Molineri, ma anche dipinti che ammiccavano a una cultura di stampo internazionale, come le due copie del *San Gerolamo* e della *Maddalena penitente* di Valentin de Boulogne, che Milano acquistò nel 1925 credendoli di Jusepe de Ribera. Doni e acquisizioni indulgevano inoltre su testimonianze della storia braidese, come il grande dipinto secentesco della *Fiera dinnanzi al Santuario della Madonna dei Fiori di Bra*, oppure su opere di artisti legati alla città per origini o consuetudine, come Pietro Paolo Operti (1704-1793), Agostino Cottolengo (1794-1853) e Tommaso Festa (1819-1879). Un'attenzione speciale era stata infine riservata a Giovanni Piumati (1850-1915)⁴², presente in museo sia con propri dipinti sia con esemplari delle pubblicazioni dei codici leonardeschi da lui trascritti e annotati, mentre le presenze di artisti contemporanei si attestavano su testimonianze prevalentemente locali afferenti a un filone accademico⁴³.

6.1.3 *Etnografia e folclore in museo: il Civico di Cuneo*

Concluso il proprio mandato presso l'amministrazione civica nel 1920, Milano si trasferiva a Cuneo, città dove era insegnante fin dal 1909 e dove dal 1913 era entrato a far parte della commissione per la biblioteca civica. Nonostante l'allontanamento dalla città avesse reso ancora più difficile la gestione del museo Bra, nel 1925 furono inaugurate le sale di arte antica e scultura e tra il 1925 e il 1928 lo studioso lavorò sulle carte manoscritte di Federico Craveri, mentre rimasero inascoltate le sue richieste di ampliamento della sede e le sue proposte per la realizzazione di sale cieche fornite di lucernario per la collocazione delle raccolte d'arte⁴⁴.

Nel capoluogo Milano immaginava da tempo la realizzazione di un progetto museale analogo a quello braidese. La frequentazione della città gli aveva infatti consentito di mettere a fuoco i materiali già a disposizione, come per esempio la collezione di monete conservata in biblioteca o le lapidi antiche murate in vari edifici della città. Già nel 1920 Milano era in grado di presentarsi alla giunta municipale con un'accurata relazione, che ribadiva la sua concezione del museo e il ruolo che doveva assumere nella società:

⁴¹ Per un panorama delle collezioni artistiche del Museo di Bra: C. Barelli, G. Craveri (a cura di), *Il Museo Civico di Archeologia Storia Arte di Palazzo Traversa*, Bra 2001.

⁴² G. Masoero (a cura di), *Giovanni Piumati: pittore (1850-1915)*, Bra 1997.

⁴³ Sulle opere del Cottolengo e sul rapporto di Milano con il pittore e amico Filippo Omegna (1881-1948): G. Craveri, *Appendice. Spigolature sulle collezioni artistiche*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, op. cit., 2004, pp. 138-144. Le scelte operate da Milano per le sezioni dell'ottocento e del novecento, così come la raccolta dei ritratti di uomini illustri, sono riprese dall'allestimento attuale, per cui si rinvia a C. Barelli, G. Craveri, *Il Museo Civico...*, op. cit., 2001.

⁴⁴ Per risolvere l'insufficienza degli spazi, nel 1837 Milano sottoponeva al Podestà la proposta di trasferire le collezioni di arte e storia presso il quattrocentesco Palazzo Traversa, che nel 1935 era stato donato alla città dalla famiglia Boglione con il vincolo della destinazione museale. La soluzione sarà attuata solo con il nuovo allestimento della sezione archeologica nel 1991.

V'è sete di soddisfazioni spirituali [...]; v'è necessità di istruzione alle masse [...]; v'è urgenza di più salda coscienza nazionale e di più compita educazione morale, a formare le quali nulla più giova che una miglior conoscenza del nostro passato e il culto del bello, giacché quella ci fa più forti e questo ci rende più buoni. Istruendo si educa: e per tal via gli uomini sono condotti a comprendere e ad amare.⁴⁵

Il concorso dei cittadini per l'incremento delle raccolte era indispensabile, e Milano faceva appello alla loro sensibilità e al loro orgoglio portando a esempio numerosi casi italiani. Opportunamente le citazioni non comprendevano musei di città "capitali", né luoghi tradizionalmente noti per eccellenze artistiche o culturali; piuttosto si guardava ai centri medio piccoli più paragonabili alla realtà di Cuneo, come per esempio alcune località emiliane (Imola, Carpi, Mirandola, Colorno, Faenza, Cesena, Rimini). Per il Piemonte gli esempi a cui guardare erano individuati in Novara (di cui si ricordava il ricco museo civico distribuito in 15 sale, con un ricco patrimonio di dipinti e cimeli unito all'archivio storico), Domodossola, la piccola Pallanza, con il suo Museo del Paesaggio «opera del chiaro collega ed amico Prof. A. Massara»⁴⁶, Varallo, Asti, Casale e Torre Pellice, sede del Museo Valdese. La stessa provincia di Cuneo annoverava realtà ormai consolidate, come Casa Cavassa di Saluzzo, i musei archeologici di Alba e Benevagienna, il Museo Adriani e infine il Museo Craveri di Bra, dove Milano stesso aveva da poco fondato il Museo di Arte e Storia. Occorreva poi non dimenticare come la città avesse annoverato importanti collezionisti, come nel caso del «ricchissimo museo privato» dell'antiquario e amatore d'antichità Carlo Caissotti di Chiusano, un tempo comprendente «centinaia e centinaia di bronzi antichi (statue, gruppi, busti, lucerne, bassorilievi, vasi, ecc.) e marmi e mosaici e pietre dure incise e monete, ecc.» ma che al momento risultava ormai disperso⁴⁷. Ma per Cuneo «quella che ora si dovrebbe volere e fare ad ogni costo è una collezione pubblica, accessibile a tutti, allo stesso modo che la scienza, un dì ristretta a poche classi privilegiate e quasi loro monopolio, tende ora a volgarizzarsi, a diventare patrimonio comune»⁴⁸.

La visione didattica del museo implicava per Milano la considerazione non di raccolte disomogenee e affastellate, ma di un insieme organico e ordinato, che nella sua mente già prevedeva specifiche sezioni: archeologia, storia di Cuneo, cuneesi illustri, archivio storico, biblioteca storica e antiquaria, arte antica, arte moderna, etnografia e storia paesana. Per le collezioni mostrava di possedere una buona mappatura delle risorse a disposizione e contatti su tutto il territorio della provincia: per il settore archeologico, per esempio, ipotizzava il deposito delle numerose lapidi sparse per le chiese della diocesi, operazione su cui aveva ricevuto sostegno da

⁴⁵ E. Milano, *Per un civico museo di storia e d'arte. Relazione all'on. Giunta Comunale*, Cuneo 1920, p. 6; il testo si trova ora riprodotto con note critiche in E. Milano, *Un giardino di folklore. Tradizioni, leggende e canti popolari della Provincia di Cuneo*, a cura di Agostino Borra, Rocca de' Baldi 2001.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 8.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 9. Sulla collezione di Carlo Caissotti (1749-1831) si rinvia a: P. Gerbaldo, *La "Société d'Agriculture": vicende storiche e culturali*, in P. Gerbaldo, I. Bruno, *Acque e agricoltura. Dalla "Société d'Agriculture" alle bonifiche Calandra*, Torino 1998, pp. 17 e ss.

⁴⁸ E. Milano, *Per un civico museo...*, op. cit., 1920, p. 9.

parte del canonico albese Alfonso Maria Riberi⁴⁹, che insieme a Giuseppe Assandria era uno dei suoi principali referenti. Al contempo non tralasciava di esporre soluzioni museografiche orientate a fornire un quadro generale della storia del territorio, provvedendo ove necessario alla realizzazione di copie, calchi in gesso e riproduzioni fotografiche. Nel solco di una dichiarata celebrazione della romanità, proponeva inoltre la realizzazione di una mappa dei ritrovamenti e delle sedi di conservazione dei resti (pubbliche e private), comprendente tutto il territorio della provincia ma non solo.

La sezione storica su Cuneo era costruita sul doppio binario del ricordo e della documentazione della forma urbana, mentre le sale destinate ai concittadini illustri sollecitavano l'orgoglio civico e lasciavano spazio all'ancor viva commemorazione dei caduti in guerra.

L'arte antica, assunta secondo una visione idealistica e contemplativa quale sollievo dalle miserie del quotidiano, era intesa anche come stimolo al perfezionamento del gusto e modello da applicarsi alle varie industrie. Per sgombrare il campo da complessi di inferiorità, Milano suggeriva di tralasciare i grandi centri come Torino, già provvisti di ricche pinacoteche, ma di guardare piuttosto alla Francia, dove anche le più piccole località coltivavano i propri musei, sostenuti tra l'altro dagli acquisti governativi. E sebbene al momento non si potessero annoverare numerose opere di proprietà del municipio, il museo avrebbe potuto documentare con fotografie e disegni i principali cicli affrescati del territorio e assumere nei confronti di queste testimonianze un ruolo di vigilanza e tutela (per esempio richiedendo autorizzazione e concorso del Ministero di fronte a dipinti isolati o in cattive condizioni espositive, che avrebbero potuto essere prelevati e trasferiti in museo). L'arte moderna, pensata anch'essa in una dimensione prevalentemente piemontese, assumeva invece un compito di educazione morale per tutte le fasce della popolazione:

[...] è chiaro che mentre una mostra d'arte antica giova a dare una coltura superiore, ma richiede anche la conoscenza delle diverse età della storia, una mostra d'arte moderna riesce per l'educazione delle masse molto più opportuna, e tanto più facile ad essere compresa in quanto s'ispira alla vita presente [...] Di questo profondo rinnovamento sociale e morale che si va compiendo attraverso scosse inevitabili le arti figurative risentono nell'incertezza delle forme, si da parere smarrire in molte innovazioni estetiche, per le quali si direbbe che vogliano rinnegare gli elementi ond'era costituita l'arte del passato: ma ad un tempo negli artisti migliori è tutto l'ardore di un'identità nuova [...]. L'arte moderna, così avviata, è perciò ogni giorno più un elemento indispensabile alla vita: l'arte diventa un bisogno per tutti.⁵⁰

La novità rispetto alle iniziative già presenti in provincia era rappresentata dalla sezione etnografica, riflesso degli studi in cui Milano era impegnato da diversi anni e «dai quali ricevono luce la filosofia sociale, la storia, l'arte, la letteratura, le scienze in generale»⁵¹. Lo studioso, che si

⁴⁹ P. Camilla, *Alfonso Maria Riberi: il Museo Civico e la storia di Cuneo*, in AAVV, *Il Museo Civico di Cuneo. Cronache, personaggi, collezioni*, estratto dal BSSSAA, n. 95, 2° semestre 1986, pp.43-57.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 37-38.

⁵¹ *Ibidem*, p. 41. Sull'esempio del Museo etnografico siciliano di Palermo fondato da Giuseppe Pitre (1841-1916), nel 1930 Milano proponeva al podestà di Torino la creazione di un museo dedicato al folclore regionale.

era già confrontato con i materiali cuneesi e con le possibilità di allestimento, avendo curato nel 1912 la mostra del folclore annessa all'esposizione dei prodotti della montagna⁵², aveva chiara in mente la necessità di contestualizzare gli oggetti e di collegare ambiente, paesaggio e abitudini di vita:

Come cornice al quadro converrebbe anzitutto ornare la sala di fotografie dei più bei paesaggi della regione, specialmente di scene delle Alpi nostre [...] offrendo quadri pittoreschi – di cascate, di laghi, di villaggi – pieni di silenzio e di poesia e abbelliti dai fiori della leggenda. Entro questo contorno, che ci farebbe conoscere i luoghi ove specialmente i costumi antichi hanno gli ultimi loro rifugi, codesti costumi dovrebbero essere riprodotti o con *mannequins*, o con disegni ad acquarello, o almeno almeno con altre grandi fotografie.⁵³

A completamento della sezione etnografica Milano inseriva una «mostra della piccola e anonima arte popolare, che è l'intima, antica e silenziosa anima della nostra regione»⁵⁴, una espressione dell'identità locale che in quegli anni sollecitava studi e attenzioni in tutta la penisola: lo confermavano la raccolta suddivisa per regioni intrapresa dal direttore delle Belle Arti Arduino Colasanti, l'associazione costituita da Raffaello Giolli e Antonio Massara, l'esposizione romana della raccolta etnografica di Lamberto Loria e gli interessi nei confronti della tradizione popolare coltivati dall'architetto Giulio Ulisse Arata⁵⁵.

L'attenzione dedicata agli oggetti di folclore era particolarmente viva nelle aree di montagna, dove la permanenza di culti e tradizioni aveva modo di riscattarsi dalla tradizionale immagine di ritardo e confluire nell'avanguardia degli studi. A Varallo, per esempio, ci fu intorno alla metà degli anni '20 un richiamo alla raccolta di memorie e testimonianze, su stimolo di Giulio Romerio e della Società di Conservazione, che nel 1925 lavorò a un catalogo degli elementi valesiani caratteristici nel costume, nel paesaggio e nella natura⁵⁶. Un punto di riferimento in regione era rappresentato dal citato Massara, che collaborava alla rivista «Archivio per lo studio della tradizioni popolari» diretta da Giuseppe Pitre (1841-1916), di cui era corrispondente, e che aveva rivolto i propri studi all'area novarese: tra il 1913 e il 1915 aveva dato alle stampe *Tipi e canti della campagna novarese, con illustrazioni ed un'appendice di canti della risaia*, e si era inoltre dedicato alla produzione drammatica popolare e agli usi nuziali. Lo stimolo offerto dai suoi contributi fu colto da Alessandro Viglio, che in occasione del Congresso delle Tradizioni Popolari

⁵² A. Borra, *L'etnografia nel primo Museo Civico di Cuneo*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, op. cit., 2004, pp. 153-162.

⁵³ *Ibidem*, pp. 41-42.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 45.

⁵⁵ Come ricordava Milano, i volumi di Arata dedicati all'arte popolare sarda erano stati recensiti da Ugo Ogetti sul «Corriere della Sera» il 21 febbraio 1920.

⁵⁶ Cfr. E. Ballarè, *Folklore, arti decorative e grandi esposizioni*, in Idem, *Raccontare un museo...*, op. cit., 1996, pp. 77-83.

del 1929 a Firenze gli riconobbe il ruolo di «vero banditore dell'importanza di tali studi»⁵⁷. Nel 1931 la Società Storica novarese ospitava una relazione della prof. Cesare Rosa e cercava di impostare un discorso organico sul tema degli studi di folklore, affiancandosi all'Opera del Dopolavoro che «tende a risuscitare o a conservare il folklore sotto l'aspetto delle feste caratteristiche, delle adunate di costumi, delle cerimonie particolari, delle gare di canto, per allontanare le folle dalla pedissequa e servile imitazione delle usanze straniere e ricondurle alla bella tradizione paesana». La Società aveva il compito di riunire, ordinare e interpretare i frutti delle ricerche, «un immane materiale che può costituire una documentazione storica, diversa da quella delle pergamene, delle carte, di tutte le svariate fonti, e che ha pure la sua importanza», rilanciando accanto all'idea di un *corpus* sistematico anche quella di un museo che accogliesse mobili, utensili, vasellami, gioielli, merletti, abiti, adornamenti e «arte ingenua»⁵⁸.

Nel 1929 Euclide Milano risultava tra i primi iscritti alla Società per gli Studi Storici, Archeologici e Artistici per la Provincia di Cuneo⁵⁹. Con lui l'amico e collaboratore Alfonso Maria Riberi⁶⁰ e Attilio Bonino (1889-1970): prima sindaco e poi podestà di Cavallermaggiore, in qualità di presidente della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti vi organizzò nel 1932 il primo congresso; autore tra il 1929 e il 1935 della *Miscellanea Artistica della Provincia di Cuneo* in tre volumi, studioso del barocco e autore di monografie su alcuni dei suoi protagonisti piemontesi (come Giovanni Antonio Molineri e Francesco Gallo), nonostante l'appartenenza al direttorio nazionale del partito fascista dal 1935 cadde in disgrazia e fu emarginato, subendo lo stesso destino che toccherà a Milano⁶¹. La donazione al comune di Savigliano, sua città di origine, della sua collezione di dipinti e della sua biblioteca consentì di avviare le operazioni di recupero e riallestimento della sede museale per la riapertura del 1970⁶².

Cuneo avrebbe inaugurato il suo Museo solo nel 1930 e temporaneamente, conferendo a Milano la direzione nel 1932. Il quotidiano locale «Sentinella d'Italia» registrava intanto le numerose donazioni e la crescita delle collezioni, cui fece seguito nel 1933 la ristrutturazione di tre

⁵⁷ A. Viglio, *Relazione per l'incremento degli studi di "Folklore" nella Provincia di Novara*, in BSPN, a. XXIV, fasc. II-III, aprile-settembre 1930, pp. 332-333. Lo studioso novarese proponeva di diramare a maestri, amici e collaboratori delle «istruzioni» per la raccolta di racconti, novelle e leggende da sottoporre a una commissione di esperti per la creazione di un volume.

⁵⁸ Le citazioni sono tratte da *Proposte per l'incremento degli studi di folklore nella provincia di Novara*, in BSPN, A. XXV, fasc. IV, ottobre-dicembre 1931, pp. 511-514. Il progetto museale non ebbe seguito; le collezioni di tipo demoantropologico presenti oggi nel museo novarese si devono al collezionismo di Alessandra Rognoni, per cui si rinvia a: M. L. Tomea Gavazzoli, 1985: *La casa-museo Rognoni Salvaneschi*, in Eadem (a cura di), *Museo Novarese*, op. cit., 1987, pp. 108-109; Eadem, *"In regola colle convenienze". Abiti e pizzi fra Otto e Novecento nel Museo Rognoni*, catalogo della mostra, Novara 1996, pp. 11-24.

⁵⁹ E. Forzinetti, G. Griseri (a cura di), *70 anni per la "Granda". La Società per gli Studi Storici della Provincia di Cuneo dal 1929 al 1999*, II ed., Cuneo 2002.

⁶⁰ P. Camilla, *Alfonso Maria Riberi...*, op. cit., 1986.

⁶¹ Attilio Bonino era anche collezionista: nel 1970 il Museo di Savigliano inaugurò con una galleria a lui dedicata dove furono esposti dipinti e sculture da lui donati.

⁶² Bonino, che morì poco dopo l'inaugurazione del museo civico di Savigliano, ebbe modo di vederne il nuovo allestimento, che comprendeva nella "Galleria Bonino" il nucleo di oltre duecento tra dipinti e sculture da lui donato, comprendente opere piemontesi dell'otto e novecento: A. Olmo, *Guida al Museo Civico...*, op. cit., 1981.

nuove sale dello storico Palazzo Audifreddi. Conscio comunque dell'inadeguatezza degli spazi, l'anno successivo il direttore sollecitava l'abbattimento di due ali dell'edificio a favore della costruzione di una loggetta sormontata da sale con illuminazione a lucernari da destinare a pinacoteca⁶³. Tra le due guerre Milano aveva infatti sollecitato l'acquisizione di dipinti, sculture, calchi e copie per la formazione di una galleria di pittura moderna⁶⁴.

La creazione di ambienti ciechi, illuminati da luce zenitale, per la collocazione dei dipinti, veniva proposta anche a Bra, dove però la mancanza di un sostegno politico adeguato impedì l'ampliamento del Museo Craveri. A Cuneo invece Milano godeva all'epoca del sostegno da parte del podestà e del senatore Giovanni Imberti, contro i quali nulla poterono le obiezioni sollevate da Giovanni Vacchetta e dal mondo culturale cittadino in merito alla manomissione di palazzo Audifreddi⁶⁵. Intanto gli intellettuali di regime (come Marpicati e Pavolini) cominciarono a contrastare gli studi di folclore, in cui vedevano un invito alla frammentazione dell'identità nazionale che si preferiva invece ricondurre alla comune impronta latina⁶⁶. In seguito alla nuova apertura del museo di Cuneo nel 1934, Milano continuò a sollecitare la raccolta di ulteriori documenti⁶⁷ e nel 1936 si apprestò al riordino delle collezioni, operazione che dovette interrompere l'anno successivo a causa del coinvolgimento in uno scandalo che ne determinò l'allontanamento forzato e il trasferimento a Rovigno d'Istria.

6.2 Il museo del territorio

6.2.1 *Vittorio Viale e il riconoscimento dei musei locali*

A partire dagli anni sessanta del '900 gli studi storici furono al centro di una svolta metodologica che estendeva il terreno delle discipline con cui confrontarsi e introduceva una nuova considerazione del binomio centro/periferia⁶⁸. La fisionomia storico-artistica dei territori si

⁶³ Sui primi anni del Museo Civico di Cuneo si rinvia a: M. Cordero, L. Mano, *Euclide Milano (1920-1937). Nel cantiere del Museo Civico di Cuneo*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, op. cit., 2004, pp. 145-150.

⁶⁴ M. L. Vertova, *Sculture dal neoclassicismo al Novecento*, in C. Conti (a cura di), *Civiche collezioni d'arte a Cuneo. Dipinti sculture e grafica dell'ottocento e del novecento*, Cuneo 1999 pp. 155-156; E. Tirrito, *Tracce documentarie per la ricostruzione di una vicenda espositiva: la pinacoteca tra Euclide Milano e Adriano Scoffone (1920.1958)*, *Ibidem*, pp. 336-338.

⁶⁵ A. Vissio Scarzello, *Euclide Milano e il Museo...*, op. cit., 2004.

⁶⁶ G. Griseri, *Carlo Euclide Milano e il mondo della scuola*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, op. cit., 2004, pp. 165-199.

⁶⁷ Da segnalare nei primi anni '30 l'ingresso in museo della collezione archeologica di Mario Guasco, appassionato ricercatore di antichità che aveva avuto come maestro Euclide Milano, che «sui banchi di scuola m'instillò il culto della grandezza immortale di Roma»: G. Gavinelli, *La collezione ceramica "Mario Guasco" del Museo Civico di Cuneo*, in AAVV, *Il Museo Civico di Cuneo. Cronache, personaggi, collezioni*, estratto dal BSSSAA, n. 95, 2° semestre 1986, pp. 89-107.

⁶⁸ Il paragrafo riprende in parte: S. Abram, *Dal territorio alla mostra...*, op. cit., 2008.

configurava in tutta la sua complessità, grazie ad aggiornati strumenti di ricognizione, studio e restituzione del patrimonio esistente.

In diversi luoghi decentrati della penisola (soprattutto nelle zone appenniniche e montane), il pericolo di furti, alienazioni e liquidazioni era denunciato con allarme⁶⁹, insieme alla condizione di degrado per deterioramento naturale, stato di negligenza e di abbandono. Fin dalla fine degli anni Sessanta in alcune regioni italiane l'organizzazione di mostre dedicate ai restauri di opere d'arte sul territorio costituiva un tentativo di sensibilizzazione verso i problemi della conservazione⁷⁰.

Nel frattempo anche i lavori avviati dalla commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio (la cosiddetta Commissione Franceschini)⁷¹ affrontavano il tema dei musei non statali, in attesa di essere affrontato fin dall'immediato dopoguerra⁷². Se ne occupò in particolare Vittorio Viale, in qualità di presidente dell'Associazione Nazionale dei direttori e funzionari dei musei locali. Il suo promemoria fu pubblicato tra gli atti, in una sezione dedicata a "Inchieste, proposte e trattazioni particolari"⁷³. Qui si metteva in luce non solo la consistenza di questi istituti ma anche la loro specificità, evidente in particolare nel settore delle arti decorative e dell'arte contemporanea; si lamentava inoltre come, nonostante il ruolo culturale faticosamente sostenuto

Ci sono voluti invece cento anni dall'unificazione, perché lo Stato si accorgesse dell'esistenza di questi musei. [...] Eppure, come ho già detto, immenso, cospicuo, importante è il patrimonio archeologico ed artistico che si conserva nei musei locali e solo con esso si completa il grande quadro della ricchezza e del valore dell'arte in Italia.⁷⁴

Viale inoltre sottolineava la mole di lavoro affrontata da direttori e funzionari locali a partire dal dopoguerra, non solo in ristrutturazioni, riordini e allestimenti, ma anche con mostre e manifestazioni, cataloghi e pubblicazioni, senza dimenticare l'incremento delle raccolte. La serietà di questo impegno non era però stata corrisposta da alcuna considerazione da parte degli enti statali di tutela:

Mai una volta infatti Amministrazioni o direttori sono stati richiesti di pareri e di proposte; più spesso invece si è fatto gran caso per episodi di incuria e di dispersione di modesti materiali avvenute in raccolte di piccoli centri; ed è con profonda melanconia che in questi anni si è

⁶⁹ Sul problema dei furti, si può citare per esempio *Una storia in pericolo. I furti delle opere d'arte nel Trentino dal 1974 al 1981*, cat. della mostra (Trento 1981), Trento 1981, iniziativa ripetuta ancora nel 1991.

⁷⁰ Per citare solo qualche esempio, mostre di opere d'arte restaurate furono organizzate dalle Soprintendenze competenti a Torino nel 1968, ad Arezzo nel 1974, a Siena e Grosseto nel 1979 e nel 1981.

⁷¹ *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, Colombo, Roma 1967.

⁷² Significative in tal senso le osservazioni di M. Vinciguerra, *Le tarme nei musei*, in «Il Mondo», 18 giugno 1949. Sulla situazione dei musei piemontesi in quegli anni: *I musei di Torino e del Piemonte dopo la guerra*, in «Bollettino SPABA», Nuova Serie, Anno Secondo, 1948, pp. 205-209 (il direttore responsabile della rivista era Vittorio Viale).

⁷³ V. Viale, *Promemoria dell'Associazione Nazionale dei direttori e funzionari dei musei locali*, *ibidem*, vol. II, pp.952-959.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 952-953. Una prima legge del 1960 aveva riconosciuto l'interesse nazionale del patrimonio dei musei locali e ne aveva tentato la classificazione.

assistito ad una metodica azione per la statalizzazione di numerosi grandi e fiorenti musei locali sotto specie di una miglior tutela⁷⁵.

Ciò che Viale rivendicava ai musei locali era la possibilità di intervenire in maniera attiva sul fronte della tutela collaborando con gli organi dello Stato mediante l'istituzione di apposite commissioni regionali o provinciali. Chiedeva inoltre di poter condurre ricerche archeologiche e scavi sui territori di propria pertinenza e che venisse favorita la conservazione dei reperti in loco all'interno degli istituti già esistenti. A tal proposito giova ricordare quanto Viale fece nella città natale di Trino Vercellese, dove coordinò una felice stagione di ricerca archeologica funzionale all'istituzione del museo civico locale, che trovò sede nella sua casa natale concessa in usufrutto al municipio. Portatore di una concezione didattica del museo insita in una sua personale capacità di intendere più livelli di lettura e fruizione delle collezioni, Viale così presentava l'esito del suo impegno:

Credo o almeno mi illudo che possa interessare la notizia di un piccolo Museo Civico che si propone di presentare la storia di una città, Trino, e del suo territorio.

[...] Di consueto si concepisce il museo solo come luogo di raccolta, di conservazione e di presentazione di collezioni e di opere d'arte o di scienza; ma è mia idea che anche quando collezioni od opere originali manchino o siano poche, un museo può essere utilmente costituito, ed adempiere benissimo ai suoi scopi di illustrazione e di educazione ed aggiungerei di interesse e di godimento, sviluppando in forma metodicamente didattica un argomento, od una storia. È la strada che si è seguita per la formazione del Museo di Trino, che sebbene non manchi di reperti antichi, di opere e di pezzi originali anche di pregio, li ha accolti ed esposti in quanto si inserivano nel complesso museale rivolto a presentare in forma metodicamente didattica (sarà uno dei pochi, se non l'unico esempio del genere che io conosca in Italia) la storia di Trino e del suo territorio, mettendone in luce le principali vicende, e soprattutto alcuni momenti di gloria, di cui la città può andare fiera.⁷⁶

Nella sua relazione sui musei locali Viale chiedeva inoltre che potessero essere rappresentati in seno al Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, che potessero partecipare alla necessaria catalogazione del patrimonio artistico nazionale e che, in accordo con la riforma universitaria, si provvedesse al reclutamento di personale qualificato.

6.2.2 Il lavoro sulla "periferia"

A più di un decennio dai lavori della Commissione Franceschini, lo Stato ragionava ancora in termini di riorganizzazione degli uffici piuttosto che di riforma legislativa, e nel 1974 optava per l'istituzione di un apposito Ministero, un colosso burocratico che già all'epoca non sembrava fornire

⁷⁵ *Ibidem*, p. 954.

⁷⁶ V. Viale, *Il Museo didattico di Trino o Museo Civico Gian Andrea Irco*, Trino 1978 (I ristampa 2009), pp. 7-8.

garanzie di efficienza⁷⁷. Il rilevamento dei beni culturali presenti sul territorio s'imponeva con urgenza, ma anche in questo caso la creazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione non sfuggiva ai tempi necessariamente lunghi per la compilazione delle schede⁷⁸.

Nella consapevolezza di questi limiti si muovevano, già da qualche anno, alcune "avanguardie" regionali, che sperimentarono sul campo metodi e strumenti di ricognizione, salvaguardia e valorizzazione⁷⁹: a fianco del gruppo piemontese occorre ricordare almeno Andrea Emiliani con le campagne di rilevamento bolognesi, Antonio Paolucci nel pistoiese e Bruno Toscano con le *Ricerche in Umbria*⁸⁰. Erano gli anni in cui si avviava il decentramento regionale su alcune competenze in materia di beni culturali e sembrava aprirsi uno spiraglio affinché funzionari e storici dell'arte potessero partecipare alla pianificazione dello sviluppo territoriale⁸¹.

A Torino la Soprintendenza, guidata da Giovanni Romano, fu promotrice di una singolare stagione di studi e ricognizioni su gran parte della regione. All'inizio degli anni Settanta fu avviata una serie significativa di mostre territoriali, tese al rilevamento dei beni, alla definizione storico-critica dei patrimoni artistici e all'individuazione di strumenti di tutela appropriati: nel 1972 ebbero luogo la prima mostra sulla Valle di Susa, la *Mostra del Gotico nel Piemonte Occidentale*⁸² e tra 1972 e 1973 *Arte e vita religiosa in Carignano* (ricca ed impegnativa, dedicata agli ambienti ed arredi chiesastici dell'età barocca, con la precoce attenzione alle "arti minori" e un catalogo

⁷⁷ Un inquadramento legislativo ed alcune prime acute osservazioni sulla creazione del nuovo Ministero sono presenti in S. Cassese, *I beni culturali da Bottai a Spadolini*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», anno XXXV, numeri 1-2-3, Roma, gennaio-dicembre 1975, pp.116-142. Un rapido *excursus* sulla nascita dei musei e il tema del decentramento si trova in G. Romano, *Per un inventario dei musei italiani: proposte di lettura*, in Touring Club Italiano (a cura di), *Capire l'Italia. I Musei. Schede*, Milano 1980, pp. 11-15.

⁷⁸ Un ampio repertorio di riferimenti legislativi, storici e culturali sul catalogo dei beni culturali si trova in: A. Stanzani, O. Orsi, C. Giudici, *Lo spazio il tempo le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, cat. della mostra (Bologna, 2001-2002), Cinisello Balsamo 2001.

⁷⁹ Una rassegna delle iniziative citate, con sintetiche ma efficaci valutazioni, si trova in B. Zanardi, *Introduzione. Le attività di tutela dopo il 1963* in Idem, *Conservazione, restauro e tutela. 24 dialoghi*, Milano 1999, pp.9-52 e passim; M. Dalai Emiliani, *Attualità e futuro dell'insegnamento della storia dell'arte. Una riflessione tra orientamenti metodologici della ricerca e riforme istituzionali*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n.79, 2003, pp.87-92.

⁸⁰ V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, B. Toscano, *Pittura del '600 e del '700. Ricerche in Umbria 1*, Treviso 1976; L. Barroero, V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, B. Toscano, *Pittura del '600 e del '700. Ricerche in Umbria 2*, Treviso 1980.

⁸¹ A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Torino 1974; Idem, *La conservazione come pubblico servizio*, in «Rapporto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna», n. 8, Bologna 1971. Sul tema della programmazione territoriale, uno dei documenti più significativi (ma inutilizzati) dell'epoca fu il *Progetto pilota per la valorizzazione dei centri storici della dorsale appenninica umbra*, Regione Umbria, 1976, redatto da Bruno Toscano e Giovanni Urbani: B. Toscano, *Patrimonio artistico e territorio*, in B. Zanardi, *Conservazione...*, op. cit., 1999, pp.197-217. Sul rapporto tra museo e territorio si vedano anche le osservazioni di O. Ferrari, *Il museo come polo della documentazione del territorio*, in *Il museo nel mondo contemporaneo. Concezioni e proposte*, Atti del 2° Convegno Internazionale di Museologia (Firenze, 26-30 maggio 1982), numero monografico di «Museologia», nn. 11/14, 1982/1983, pp. 326-328.

⁸² G. Romano (a cura di), *Mostra del Gotico nel Piemonte Occidentale*, catalogo della mostra (Pinerolo 1972), Torino e Pinerolo 1972.

organizzato per schede scientifiche divise topograficamente)⁸³; nel 1976 fu la volta di Fossano con la scultura barocca⁸⁴ e di Vercelli con le opere restaurate sul suo territorio⁸⁵; infine, dopo *Valle di Susa Arte e Storia* del 1977⁸⁶ e *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale* del 1979⁸⁷, si portarono in mostra le ricerche condotte sul cuneese con *Radiografia di un territorio*⁸⁸ e, tra il 1980 ed il 1981, le *Ricerche a Testona*⁸⁹.

Le mostre piemontesi ebbero il merito di condurre studi approfonditi e pluridisciplinari sul territorio grazie alla sinergia tra gruppi di studiosi, giovani ed insegnanti locali, Soprintendenze e Università, gettando le basi per guardare positivamente al coinvolgimento delle comunità nella difficile impresa di tutela capillare dei beni artistici e storici. Le ricerche affrontavano inoltre campi non ancora esplorati, come per esempio a Testona, con gli studi coordinati da Michela di Macco sul '600 e '700 e l'inedita apertura alla comprensione degli apparati liturgici.

Gli scritti di quegli anni mettono in evidenza la fiducia nella riabilitazione culturale come premessa di una corretta valutazione delle prospettive di sviluppo di un territorio, ma questo presupposto ideologico non può essere disgiunto dalla questione metodologica. L'antropologia era in quegli anni una delle discipline in più aperto dialogo con la storia dell'arte: non poca importanza aveva avuto nella riflessione relativa alla nozione di "bene culturale", e certo aveva stimolato un approccio più complesso alle questioni figurative. In Italia, già dalla fine degli anni Sessanta andava maturando l'interesse nei confronti della cultura materiale, che coinvolgeva antropologi come Cirese⁹⁰, impegnato nella museografia rurale, ed archeologi come Carandini, che apriva la disciplina verso lo studio della vita quotidiana⁹¹.

Il primo numero del 1976 di «Quaderni Storici» rendeva conto dei diversi sviluppi disciplinari e dei loro reciproci rapporti sul tema della "Storia della cultura materiale": proprio qui Giovanni Romano pubblicò uno dei suoi contributi più incisivi per l'elaborazione di una rinnovata

⁸³ N. Gabrielli, G. Gentile, Giovanni Romano (a cura di), *Arte e vita religiosa in Carignano*, catalogo della mostra (Carignano 1972-1973), s.l. 1973. La mostra (di cui si segnala la recensione di A. Paolucci, *Una mostra d'arte sacra a Carignano*, in «Bollettino d'Arte», serie V, anno LIX, 1974, I-II, pp.63-65) ebbe un riguardevole seguito di studi, coordinati dal Museo Civico G. Rodolfo e confluiti nei volumi *Carignano: appunti per una lettura della città. Territorio città e storia attraverso la forma urbana, l'architettura e le arti figurative*, 4 voll., Carignano 1980.

⁸⁴ *Sculture dell'età barocca nel fossanese*, catalogo della mostra, Quaderni della Casa di Studio Fondazione Federico Sacco, n.8, Anno VII, 1976 (con contributi di G. Barbero, V. Brizio, M. di Macco, G. Galante Garrone, G. Gentile, M. Leone).

⁸⁵ *Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recupero e restauri 1968-1976*, catalogo della mostra (Vercelli 1976), s.l. 1976. La mostra vide una bella recensione di G. C. Argan, *La provincia in cornice*, in «L'Espresso», a. XXII, n.33, 15 agosto 1976, ora in Idem, *Occasioni di critica*, a cura di Bruno Contardi, Roma 1981, pp.106-108.

⁸⁶ G. Romano (a cura di), *Valle di Susa arte e storia dall'XI al XVIII secolo*, Musei Civici, Torino 1977.

⁸⁷ E. Castelnovo, G. Romano (a cura di), *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra, Torino 1979.

⁸⁸ *Radiografia di un territorio. Beni culturali a Cuneo e nel Cuneese*, catalogo della mostra, Cuneo 1980.

⁸⁹ *Ricerche a Testona per una storia della comunità*, catalogo della mostra (Testona 1980-1981), s.l. 1980.

⁹⁰ Di Cirese (per il quale è importante il riferimento alla cultura antropologica francese, in particolare intorno alle riviste «L'homme», a cui partecipava Lévi-Strauss, ed «Arts et Traditions Populaires», dove ritroviamo invece George Henri Rivière, padre dell'ecomuseo) veniva pubblicata proprio nel 1977 una fondamentale raccolta di saggi: A. M. Cirese, *Oggetti segni musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino 1977 e 2002. Un bel ritratto di Cirese e della sua eredità in: P. Clemente, *Vent'anni dopo. Alberto M. Cirese scrittore di musei*, in «La ricerca folklorica», numero 39 dedicato ad "Antropologia museale" (a cura di Mario Turci), aprile 1999, pp. 7-23.

⁹¹ A. Carandini, *Archeologia e cultura materiale*, Bari 1975.

metodologia, ossia quel *Documenti figurativi per la storia delle campagne nei secoli XI-XVI* che nel 1978 confluì in *Studi sul paesaggio*⁹². Romano, che da tempo si appellava ad un "concetto dello storico dell'arte come storico di pieno diritto e non forbito delibatore di pregi solo formali"⁹³, guardava con ampiezza e calibro di strumenti al futuro della disciplina storico-artistica, cui spettava il difficile riscatto rispetto alla scomparsa di Roberto Longhi⁹⁴. Per lo studioso torinese restavano fondamentali il contatto e le affinità con gli studi storici, in particolare quelli di area francese attorno alle «Annales», e con le nuove aperture della geografia di Lucio Gambi (che nel 1973 aveva pubblicato *Una geografia per la storia*), senza dimenticare la familiarità con le incursioni precoci e illuminanti di Enrico Castelnuovo nello studio della cultura artistica dell'area alpina⁹⁵ e sui temi di storia sociale dell'arte⁹⁶. Non a caso fu proprio uno dei testi cruciali di Castelnuovo⁹⁷ ad aprire, nel 1980, *Geografia culturale e atlante figurativo di una regione di frontiera: il Piemonte*, un numero monografico di «Ricerche di Storia dell'Arte» che non solo rese conto della consistente mole di studi e ricerche condotta in Piemonte, ma che nell'insieme rappresentava «l'abbozzo – e, in filigrana, quasi lo statuto disciplinare – di una geografia culturale che sa utilizzare, accanto alle tecniche collaudate della storia dell'arte, i dati e gli strumenti che finora sono stati patrimonio esclusivo e peculiare di altre discipline: i dati della ricerca antropologica ed etnografica, quelli dell'analisi linguistica e demografica, le indagini sulla cultura materiale e sulle tecniche di lavoro»⁹⁸.

L'alternativa al principio dell'eccellenza qualitativa e del puro formalismo nella costruzione del giudizio storico-artistico, l'intreccio con le discipline dell'antropologia e della storia sociale, la dilatazione semantica di "bene culturale", così come la considerazione del fatto artistico nella suo significato di documento e la rivisitazione dei concetti di "frontiera" e di "periferia" conducono in pieno nel dibattito sul problema metodologico⁹⁹. Molti dei contributi più significativi giunsero proprio da chi allora affrontava l'impresa della conoscenza e della catalogazione territoriale, che nelle parole di Giovanni Previtali era per il «piccolo mondo delle discipline storico-artistiche, la più provocante sollecitazione 'esterna', la maggior 'sfida' [...] per dimensioni e implicazioni

⁹² G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino 1978 (seconda edizione 1990).

⁹³ G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Einaudi, Torino 1970, p. XV.

⁹⁴ Cfr. G. Briganti, *Roberto Longhi e noi*, in «Prospettiva», 1, 1975, pp. 4-5, e G. Romano, *Introduzione alla prima edizione*, in *Studi...*, op. cit., 1978, pp. XXXIII-XXXIX.

⁹⁵ Già nel 1961 Castelnuovo portava i primi contributi al medioevo artistico piemontese con E. Castelnuovo, *Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte*, in «Arte Antica e Moderna», IV, 1961, pp.96-111 (ora in E. Castelnuovo, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000, pp. 271-285) e interveniva sulla Valle di Susa in *Tuttitalia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna. Piemonte-Valle d'Aosta*, Firenze 1961, vol. II, pp. 398-403 e 407-414.

⁹⁶ Sulla storia sociale dell'arte: E. Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte I*, in «Paragone», 1976, 313, pp. 3-30 e Idem, *Per una storia sociale dell'arte II*, in «Paragone», 1977, 323, pp. 5-34.

⁹⁷ Si tratta di *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo*, ora anche in E. Castelnuovo, *La cattedrale...*, op. cit., 2000, pp. 35-45.

⁹⁸ *Editoriale*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n.9, 1980, p. 4.

⁹⁹ Il problema era affrontato dal I Congresso Nazionale di Storia dell'arte tenutosi a Roma nel 1978: C. Maltese (a cura di), *I Congresso Nazionale di Storia dell'arte*, quaderni de «La ricerca scientifica», 106, Roma 1980. Si veda anche: F. Bologna, *I metodi di studio della storia dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana Einaudi*, Parte I, Volume I, Torino 1979, pp.163-282.

metodologiche»¹⁰⁰. L'individuazione dell'ambito urbano e territoriale come forma e contesto del fare artistico nella storia era stata oggetto di riflessione per diversi anni da parte di Andrea Emiliani¹⁰¹ e di Bruno Toscano¹⁰², che nelle già citate *Ricerche in Umbria* impostava una lettura del problema relativo ai rapporti centro-periferia (nei termini di "aree di dipendenza" rispetto a "centri di propulsione") secondo un impianto metodologico che lo avvicinava sorprendentemente a quanto teorizzato negli stessi anni da George Kubler¹⁰³.

Al pari dell'impegno nell'indagine storico-artistica, le mostre territoriali erano concepite come intervento di tutela e valorizzazione, come inizio di un'azione capillare di difesa finalizzata al recupero e alla riqualificazione culturale in loco, attribuendo alla ricerca storica e antropologica una «pesante responsabilità politica»¹⁰⁴. Uno dei dibattiti più vivi ed accesi del decennio fu quello sull'uso sociale dei beni culturali: nell'estate del 1977 si era tenuto a Torino un convegno su questi temi¹⁰⁵ e la mostra sulla Valle di Susa era presentata come "mostra didattica", con l'obiettivo di affrontare il rapporto musei-scuola-società¹⁰⁶.

L'apporto territoriale ebbe anche il merito di aggiornare la considerazione dell'identità storica urbana: alcune collezioni civiche riconobbero nella rappresentazione delle dinamiche locali la matrice più autentica delle loro raccolte e tesero a qualificarsi come "musei della città", sia come singoli istituti che sotto forma di sistemi museali più complessi. Nelle circostanze più fortunate, i sistemi hanno rappresentato una valida restituzione della storia culturale delle città (come il Museo Correr di Venezia¹⁰⁷ o i musei fiorentini¹⁰⁸), anche se sono andati sempre più definendosi quali strumenti gestionali più che museografici.

¹⁰⁰ G. Previtali, recensione a *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria 1*, in «Prospettiva», 10, 1977, p.73. Giovanni Previtali e Mauro Cristofani nel 1975 inauguravano il primo numero della rivista «Prospettiva», molto attenta alle "questioni di metodo", cui era dedicata una specifica sezione.

¹⁰¹ A. Emiliani, *Dal museo al territorio: 1967-1974*, Bologna 1974.

¹⁰² B. Toscano, *Spoletto in pietre*, Spoletto 1963.

¹⁰³ G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino 1976, 1989 e 2002 (con nota introduttiva di G. Previtali; la prima edizione in lingua originale è del 1972). Sui rapporti centro-periferia resta fondamentale E. Castelnuovo e P. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana Einaudi*, Parte I, Volume I, Torino 1979, pp.283-352, mentre sulla geografia artistica interveniva B. Toscano, *Geografia artistica*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, Torino 1989, ad vocem.

¹⁰⁴ G. Romano, *Per la Valle di Susa: un dossier di problemi*, in Idem (a cura di), *Valle di Susa...*, op. cit., 1977, p. 4.

¹⁰⁵ *Atti del convegno sui beni culturali* (Torino 1-2 luglio 1977), Torino s.d.

¹⁰⁶ G. Romano, *Una mostra didattica: arte e storia nella Valle di Susa*, in V. Frati, I. Gianfranceschi Vettori (a cura di), *La didattica dei beni culturali*, Brescia 1980, pp.184-198. Oltre ai cataloghi delle mostre, la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Torino inaugurò in quegli anni una collana dal titolo *Strumenti per la didattica e la ricerca*: nel 1979 uscì il primo volume dal titolo *Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi*.

¹⁰⁷ G. Romanelli, *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Venezia 1988.

¹⁰⁸ Il progetto fiorentino di lettura del patrimonio museale urbano in un'ottica di sistema storicamente motivato fu presentato in due esposizioni: *La città degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze 23 giugno 1982 – 6 gennaio 1983), Firenze 1982; *La città degli Uffizi. I musei del futuro*, catalogo della mostra (Firenze 9 ottobre 1982– 6 gennaio 1983), Firenze 1982.

6.2.3 *Il nuovo assetto della museografia locale*

Le iniziative di ricomposizione della storia collezionistica e di nuova restituzione degli assetti museali interessarono in generale buona parte dei centri piemontesi. Verso la metà degli anni '80 il patrimonio civico di Novara fu il campo di un'interessante elaborazione orientata a ristabilire il rapporto tra museo e città avviando un piano di riorganizzazione generale¹⁰⁹. Data per acquisita la volontà di restituire la storicizzazione delle fasi di aggregazione dei nuclei collezionistici, dalla nascita precoce del concetto di "Museo Novarese" alla selettiva trasformazione degli anni Trenta del Novecento, si procedette a un riordino del museo secondo tappe cronologiche e parentesi tematiche. Gli aspetti esecutivi del progetto di riordino furono presentati nella mostra Museo Novarese del 1987¹¹⁰, dove si prefigurava l'itinerario per il nuovo museo cittadino (inteso sia come rinnovata veste del museo civico che come sistema museale a livello urbano), supportato dai contenuti dell'impianto metodologico e della ricerca storica e storico-artistica. Da questi preliminari prese forma il nuovo Museo Novarese nella storica sede civica del Broletto¹¹¹, oggetto in questo periodo di un'ulteriore rivisitazione museografica.

Contemporaneamente alle iniziative novaresi anche ad Alessandria si intervenne con un serrato programma di riordino delle raccolte, che godettero così di un sostanziale inquadramento collezionistico e storico artistico¹¹². Le ricerche invece condotte sul biellese approdarono alla progettazione del museo del territorio¹¹³, contestualizzato storicamente sullo sfondo del rapporto tra musei e culture locali in Piemonte. Con la ricerca sulle origini e gli sviluppi del Civico biellese si è voluta avviare una ricognizione organica che indicasse le vie più sicure per formulare le ipotesi di riallestimento. Sono così emersi i caratteri aggregativi dominanti, consistenti principalmente nell'interesse archeologico, nel collezionismo locale e nell'iniziativa di tutela del patrimonio artistico e monumentale, in particolare verso i beni abbandonati e sottoposti a degrado o a scelte improprie¹¹⁴. Quest'ultimo aspetto motivava ulteriormente la possibilità di fare del museo uno strumento di recupero territoriale e un luogo di riferimento per la restituzione del tessuto storico dell'area biellese, facendo della continuità nella cura conservativa un elemento qualificante e caratteristico della comunità locale. La definizione dei futuri compiti museali consigliava di affiancare la tutela del patrimonio museale alla salvaguardia delle stratificazioni storiche ed artistiche presenti nel comprensorio urbano, con particolare riguardo verso patrimoni a rischio di dispersione o comunque di improbabile accessibilità o conoscenza. Nel lungo decennio che separò

¹⁰⁹ M. L. Tomea Gavazzoli, *Dalla ricerca al progetto per un nuovo "Museo Novarese"*, in E. Borsellino (a cura di), *Musei locali. Luoghi e musei*, atti del Convegno (Roma 14, 15, 16 ottobre 1987), Roma 1990, pp.81-84.

¹¹⁰ M. L. Tomea Gavazzoli (a cura di), *Museo Novarese*, Novara 1987, pp.39-42.

¹¹¹ M. L. Tomea, D. Tuniz, *Il cuore antico della città. Politiche e strategie per il patrimonio culturale. Il Broletto di Novara centro di rinascita urbana*, Novara 1999.

¹¹² C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, Alessandria 1987. La sollecitazione al recupero del patrimonio cittadino era stata oggetto del convegno *L'impegno degli enti locali per la salvaguardia e la valorizzazione dei beni culturali in provincia di Alessandria* (Alessandria 17 gennaio 1976).

¹¹³ G. Romano (a cura di), *Museo del territorio biellese*, Biella 1990.

¹¹⁴ A. Quazza, U. Gulmini, *Un «museo in formazione»: per una storia del Museo Civico di Biella*, *ibidem*, pp.15-39.

la presentazione delle ricerche biellesi dall'allestimento della sede museale (inaugurata nel 2001) alcuni di questi presupposti sarebbero stati ridimensionati.

L'ipotesi di riorganizzare le raccolte cittadine nell'ottica di un "museo della città" è stata talvolta interpretata dalla politica locale secondo mire prevalentemente promozionali, con esiti meno promettenti se non addirittura mortificanti sul piano della proposta culturale. Uno di questi episodi ha interessato la città di Asti: avviata dalla metà degli anni Settanta la ricerca sulla formazione delle collezioni d'arte¹¹⁵, l'indagine ha progressivamente incanalato ambiti specifici¹¹⁶, con particolare riguardo verso il nucleo archeologico¹¹⁷, la ricognizione metodica delle opere e un assestamento delle nozioni aggregative¹¹⁸. Nel 1995 una deliberazione del consiglio comunale proponeva l'attuazione di un sistema integrato finalizzato a riqualificare le istituzioni conservative e a valorizzare il centro storico della città. Per discutere delle ipotesi progettuali, nello stesso anno si tenne ad Asti un convegno dal titolo significativo "Museo della città o città museo"¹¹⁹, cui parteciparono storici, funzionari delle Soprintendenze e amministratori locali, insieme a direttori e conservatori di musei locali, nazionali ed esteri; dirigenti ed operatori dei servizi culturali, educativi e sociali del territorio; esperti nelle nuove tecnologie applicate ai musei. Politici e amministratori sottolineavano la dimensione strategica dell'investimento culturale, gli storici restituivano i contesti, gli esperti d'arte e di musei sottolineavano la qualità e la versatilità del patrimonio, caratterizzandone storicamente ogni componente e dunque prospettando le soluzioni più pertinenti per la sua corretta fruizione e per lo sviluppo delle sue attività¹²⁰. Nel 1999 furono presentati i primi documenti ufficiali¹²¹, che ipotizzavano come sede del "Museo della Città e del Territorio" il monastero della SS. Annunziata, per molto tempo adibito a scuola e oggetto di un programma di riqualificazione. Sorvolando sul tema dell'integrità o dell'eventuale riorganizzazione dei nuclei collezionistici cittadini, le «idee guida dell'ipotesi museologica» erano ormai sostenute da riferimenti generici e dalla fuorviante concezione del museo quale «realtà al servizio della promozione del

¹¹⁵ N. Gabrielli, *Arte e cultura ad Asti attraverso i secoli*, Torino 1976; L. Mortara, L. Marras, *Ricerca sulla formazione del patrimonio artistico del Museo Civico di Asti*, dattiloscritto, Asti 1978; A. Platone, *Asti, Civica Pinacoteca*, in G. Romano (a cura di), *Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate...*, op. cit., 1978, pp. 28-29.

¹¹⁶ S. Baiocco, *Distruzioni e sopravvivenze. Le soppressioni napoleoniche e la tutela dei beni artistici ad Asti*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», A. XCIII, fascicolo I, 1995, pp.185-218.

¹¹⁷ G. Kannès, *Accentramento ed iniziative locali...*, op. cit., 1994; V. Villani, *Il Museo Archeologico di Asti...*, op. cit., 1994.

¹¹⁸ E. Ragusa, A. Rocco, *Le collezioni civiche di Asti*, Asti 2001.

¹¹⁹ *Museo della città o città museo. Progetti e prospettive*, atti del convegno (Asti, 30 novembre – 1 dicembre 1995), Asti 1997.

¹²⁰ M. Venturino Gambari, E. Zanda, A. Crosetto, *Paleontologia e archeologia. Proposte di valorizzazione e fruizione*, in *Museo della città...*, op. cit., 1997, pp.37-40; E. Ragusa, s.t., *ibidem*, pp.41-43, intervento interessante perché mette a fuoco la realtà e le esigenze delle istituzioni museali cittadine, sottolineando i nodi problematici e stimolando una riflessione consapevole sulle possibili soluzioni; A. Solaro Fissore, s.t., *ibidem*, pp.57-58; R. Nivolo, *Il Museo Lapidario nel sistema museale integrato*, *ibidem*, pp.68-70, dove si presenta il progetto di restauro e riqualificazione del Museo Lapidario e si prospetta la sua integrazione nel sistema museale astigiano.

¹²¹ F. Benzi, G. Crosa, B. De Stefano, G. Ferrero, G. P. Silicani, B. Vergano, *Museo della Storia della Città*, relazione della commissione consultiva, Asti 1999 (la relazione viene stesa in seguito alla deliberazione della Giunta Comunale n.115 del 15 marzo 1999); G. Gazzera, R. Magnano, P. Silicani, *Studio di fattibilità per il recupero del Monastero della SS. Annunziata con destinazione Museo della Città e del Territorio*, Asti, 1999.

territorio»¹²². Gli oggetti, selettivamente prescelti per una supposta capacità di impatto sul visitatore, erano inseriti in sistemi mediatici «riservando uno spazio emozionale per ognuno di essi»¹²³. L'evidente difficoltà di impostare su queste basi un terreno di lavoro comune tra amministratori locali ed esponenti della tutela e della conservazione impedì di procedere, in attesa di proposte più organiche che attualmente sono in fase di cantiere. La realizzazione della sezione archeologica è stata però delegata alla Soprintendenza ai Beni Archeologici del Piemonte, che da tempo attendeva di poter esporre i materiali di scavo che da diversi anni andavano accumulandosi in seguito a ritrovamenti occasionali o campagne di scavo.

In seguito all'impulso dato dall'attività di Euclide Milano i musei di Bra e di Cuneo attraversarono una fase di stallo. Nel primo caso la svolta fu legata nel dopoguerra alla figura di Edoardo Mosca, nominato direttore e al contempo Ispettore Onorario della Soprintendenza alle Antichità e ai Monumenti¹²⁴. Il suo operato si distinse in particolare in campo archeologico, con la ripresa delle attività di scavo in territorio pollentino tra gli anni '60 e '70 e il recupero delle collezioni di antichità sabaude ancora ricoverate presso il Castello di Pollenzo. Grazie anche al coinvolgimento di una schiera di sostenitori, riuniti nella Società Amici del Museo¹²⁵, Mosca poté così incrementare la raccolta di reperti, che a metà degli anni '80 furono restaurati e catalogati dalla Soprintendenza in vista del riallestimento della sezione archeologica in Palazzo Traversa nel 1988. Si trattava della sede più volte caldeggiata da Euclide Milano, cui il direttore fino al 1959 aveva continuato a fare riferimento per il riordino e la crescita delle raccolte museali¹²⁶. Mosca, che nel frattempo coltivava lo sviluppo degli studi storici e che nel 1956 accolse a Bra il congresso annuale della Società di Studi Storici di Cuneo, favorì così l'acquisizione di due interessanti nuclei collezionistici, quello di Giuseppe Tornatore (che comprendeva oggetti archeologici e storico-artistici e giunse con lascito testamentario nel 1955) e i materiali di epoca preistorica rinvenuti nei dintorni di Bologna dall'archeologo braidese Edoardo Brizio (1846-1907), depositati tra il 1955 e il 1957 dal Museo Archeologico di Bologna¹²⁷.

A Cuneo, dove la guerra aveva annullato quanto compiuto da Euclide Milano, il museo fu riaperto nel 1958, ma l'impulso più forte a impostare nuovamente identità e funzioni del civico provenne proprio dal nuovo corso degli studi territoriali negli anni '70, quando si vollero cogliere le nuove opportunità di sviluppo offerte al ruolo dei musei locali¹²⁸. L'elaborazione di questo rinnovato progetto culturale fu rappresentata dalla già citata mostra del 1980 *Radiografia di un territorio*, intesa come momento di studio per le sorti del museo cuneese, che avrebbe presto trovato sede

¹²² G. Gazzera, R. Magnano, P. Silicani, *Studio...*, op. cit., 1999, pp. non numerate.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ G. Cravero, *Euclide Milano e l'archeologia...*, op. cit., 2004; C. Barelli, G. Cravero (a cura di), *Il Museo Civico di Archeologia Storia e Arte...*, op. cit., 2001; A. Vissio Scarzello, *Edoardo Mosca, Euclide Milano e il Museo Craveri e Museo di Storia e Arte*, in Idem, *Euclide Milano e il Museo...*, op. cit., 2004, pp. 93-124.

¹²⁵ Società «Amici del Museo» di Bra. *Dieci anni di attività 1957-1967*, s. l., s. d. [1967].

¹²⁶ E. Mosca, *Il Museo Craveri di Bra*, in «La Voce del Collezionista», A. XII, n. 2, marzo-aprile 1967, consultato in estratto; Idem, *Le epigrafi del Museo di Storia e d'Arte di Bra*, s. l., s. d.

¹²⁷ Edoardo Brizio (1846-1907): un pioniere dell'archeologia nella nuova Italia, catalogo della mostra, Bra 2007.

¹²⁸ Per un panorama dei musei cuneesi in quegli anni: A. Tetti Ruata, A. Maria Faloppa, *I Musei della Provincia: situazione e prospettive*, in A. Mola (a cura di), *Mezzo secolo di studi cuneesi*, Cuneo 1979.

nel complesso di San Francesco, e per premesse e implicazioni paragonabile alle coeve ricerche umbre coordinate da Bruno Toscano. L'esposizione tirava le fila di quasi un decennio di ricerche, aggiornamenti e nuove acquisizioni critiche, che nel 1973 erano state fissate nell'*Atlante storico della Provincia di Cuneo* ma che ancora più indietro avevano ricevuto contributi fondamentali dagli studi di Noemi Gabrielli e Nino Carboneri. Il catalogo era introdotto da un testo di Andreina Griseri, cui si doveva una nuova impostazione degli studi sul territorio e la pubblicazione nel 1974 dell'*Itinerario di una provincia*, volume che denotava un «approccio al problema che trae spunto dalla più recente metodologia di indagine storico-artistica, attenta alle indicazioni di tipo linguistico, geografico, politico, economico»¹²⁹. Nel 1980 la fisionomia del cuneese quale "prodotto storico" poteva dirsi assestata ed era giunto così il momento di affrontare una «scelta di politica culturale», come annunciava la presentazione al catalogo di Mario Cordero. L'insistenza era posta sull'interesse e la rilevanza locale del bene culturale, al di là del capolavoro e delle grosse emergenze, di cui Cuneo non era tradizionalmente considerata portatrice tranne sporadici episodi. Il patrimonio cuneese e la sua geografia di significati, già esplorati sul versante accademico, dovevano ora trovare radicamento nella vita delle comunità e garantirsi così la strada della tutela.

L'anno successivo la città di Cuneo ospitava le giornate di studio *Dal territorio al museo*¹³⁰, organizzate con Soprintendenze, Università, studiosi e amministratori locali, che rappresentò il tentativo di riunire le diverse voci tecniche e istituzionali in una riflessione sul ruolo dei musei del territorio e sulle strade da percorrere per la riapertura del museo civico. Giovanni Romano, tornando al catalogo della mostra da poco conclusa, metteva a fuoco il vero tema del convegno:

Il tema politico che attraversa questo bellissimo catalogo mi sembra, in trasparenza, ancora questo: come riusciamo, in un modo che non sia localistico, o provinciale, o periferico, ma locale in senso positivo, a guardare con occhi sgombri da pregiudizi la nostra realtà storica, la nostra realtà sociale, la nostra realtà economica e, dall'altra parte, che strumento riusciamo ad inventare per amministrarci in forma emancipata, senza accettare repressioni, ma nemmeno subire autocensure.

È un tema che percorre tutto il libro e che attraversa parimenti la riflessione che giudico più positiva nel campo della politica culturale: riuscire a trasformare una innegabile sopravvivenza culturale in una motivazione ideologica, in un programma culturale che abbia una qualità non dico solo nazionale, bensì tale da confrontarsi anche fuori della nostra nazione¹³¹.

L'occasione si prestava a un panorama complessivo dei musei della provincia¹³², che in generale manifestavano la necessità di una revisione critica delle loro raccolte: l'indice dei temi, dei "capitoli culturali" da affrontare sul territorio doveva porre accanto all'archeologia, alla storia e all'arte (espose in tutte le possibili aperture disciplinari), anche i materiali provenienti dai luoghi di

¹²⁹ Il commento è tratto dalla recensione di V. Comoli Mandracci in «Studi Piemontesi», vol. IV, fasc. 1, marzo 1975, pp. 202-203.

¹³⁰ *Dal territorio al museo*, atti delle giornate di studio (Cuneo 1981), Torino 1986.

¹³¹ G. Romano, *Riflessioni su "Radiografia di un territorio"*, *ibidem*, pp. 53-61.

¹³² L. Berardi, D. Raiteri, *I musei della Provincia di Cuneo*, *ibidem*, pp. 62-79.

culto, la storia naturale e la consistente presenza di testimonianze etnografiche, legate in particolare alla civiltà agricola e di vallata. Per la città di Cuneo si assestava infine l'inquadramento delle collezioni, affidato a Liliana Mercado per l'archeologia, a Sergio Roda per le collezioni epigrafiche, a Giovanna Galante Garrone per le prospettive di indagine sul patrimonio storico-artistico, a Rosanna Maggio Serra per le prime ricognizioni e ipotesi di ordinamento della sezione di arte moderna, a Vera Comoli per la documentazione della vicenda urbanistica, a Guido Gentile per la cartografia e i materiali archivistici, a Patrizia Chierici e Laura Palmucci Quaglini per l'archeologia industriale e ad Angelo Torre per la metodologia di indagine etnografica. Intanto il caso cuneese era inserito nei dibattiti allora in corso a livello nazionale per definire prospettive, vocazioni e strumenti di lavoro per i musei locali¹³³.

Questa stagione di lavoro e ricerca costituì le fondamenta con cui nel corso degli anni '80 si procedette alla progettazione del museo, della sua sede e delle sue funzioni, imperniata sull'idea di farne un presidio attivo di tutela e studio del territorio, superando le tradizionali barricate di tipo disciplinare e istituzionale¹³⁴. Nel giugno successivo alle giornate di studio il consiglio comunale cittadino approvava il programma dell'assessorato per la cultura dedicato in gran parte al rinnovato istituto¹³⁵, che poté godere di uno staff dedicato ma che negli anni a venire avrebbe dovuto comunque fare i conti con la difficoltà di impostare una pianificazione pluriennale e coordinata nel recupero e adeguamento del contenitore museale¹³⁶. Pur affrontando la difficoltà di fare del museo un centro aggiornato di ricerca in un'area tanto decentrata rispetto ai poli universitari, l'attività di studi e di divulgazione proseguì a ritmi sostenuti, organizzando convegni e mostre che consentivano ulteriori ricognizioni e la raccolta di documentazione. Dopo la prima chiusura provvisoria della sede di Palazzo Audifreddi nel 1980, alla fine del 1981 avvenne il definitivo trasloco nel complesso di San Francesco, seguito da un primo allestimento della sezione archeologica, accompagnato dal riordino degli archivi del museo e delle raccolte. L'apertura della sezione etnografica nel 1985¹³⁷, concepita in forma sperimentale quale stimolo alla ricerca sul campo, si accompagnava a un'intensa programmazione didattica e al recupero di monumenti del paesaggio storico cuneese nell'ottica di favorire la nascita di un sistema museale cittadino. A ritmi variabili, l'assestamento del museo è proseguito per tutto il corso degli anni '90, che si chiudevano con la pubblicazione del catalogo delle collezioni di arte moderna e contemporanea¹³⁸.

¹³³ M. Cordero, *Il Museo Civico di Cuneo*, relazione al convegno "Contributi per la redazione di un piano regolatore dei musei locali in Umbria", Spoleto 12 dicembre 1980, *ibidem*, pp. 225-233.

¹³⁴ Una sorta di resoconto del lavoro svolto dal museo in questi anni è dato da: AAVV, *Il Museo Civico di Cuneo. Cronache, personaggi, collezioni*, estratto dal BSSSAA, n. 95, 2° semestre 1986; C. Conti, *Il civico di Cuneo*, in D. Pasinato (a cura di), *Progetto Museo*, Ivrea 1988, pp. 103-108.

¹³⁵ *Politica culturale. Programma pluriennale dell'Assessorato per la Cultura*, Cuneo 1981.

¹³⁶ C. Conti, *Il Museo Civico di Cuneo. Diciassette anni di rapporti con città e territorio sotto il segno delle difficoltà*, in *Museo della città o città museo*, atti del convegno (Asti, 30 novembre – 1 dicembre 1995), Asti 1997, pp. 79-80.

¹³⁷ M. Cordero, *La sezione etnografica del Museo Civico di Cuneo*, in «Cuneo Provincia Granda», n. 3, agosto 1986; C. Conti, M. Cordero (a cura di), *Vestire la tradizione: bambole etnografiche Lenci nel Museo Civico di Cuneo*, Cuneo 1986; *Dall'abitazione al museo: mobili del Queyras*, catalogo della mostra, Cuneo 1989.

¹³⁸ C. Conti (a cura di), *Civiche collezioni d'arte a Cuneo. Dipinti sculture e grafica dell'ottocento e del novecento*, Cuneo 1999.

7 I MUSEI PIEMONTESI: SINTESI CRONOLOGICA E TIPOLOGICA

* *I Musei e le gallerie d'Italia: notizie storiche e descrittive*, raccolte da Francesco Pellati, con prefazione di Corrado Ricci, Roma 1922.

** *I musei: schede*, a cura del Touring club italiano, Milano 1980.

città	museo	anno istituzione	civico	statale	eccl.	altro	note	1922*	1980**
TORINO	Orto botanico dell'Università	1729		x					x
TORINO	Museo nazionale d'artiglieria	1731		x					x
TORINO	Museo dell'Istituto di anatomia comparata	1805		x			Già Museo di storia naturale della R. Accademia delle Scienze		x
TORINO	Museo e istituto di zoologia sistematica	1805		x			Già Museo di storia naturale della R. Accademia delle Scienze		x
NOVARA	Museo Lapidario	1813	x					x	x
TORINO	Museo Egizio	1824		x					x
TORINO	Pinacoteca dell'Accademia Albertina	1828		x				x	x
TORINO	Galleria Sabauda	1832		x				x	x
TORINO	Museo di antichità	1832		x				x	x
TORINO	Armeria Reale	1837		x					x
CRESCENTINO	Raccolta della Biblioteca De Gregory	1846	x					x	
ALESSANDRIA	Pinacoteca Viecha	1855	x					x	x
BRA	Museo Civico Craveri di Storia Naturale	1860	x				privato fino al 1890		x
VERCELLI	Pinacoteca dell'Istituto di Belle Arti	1862				x		x	

città	museo	anno istituzione	civico	statale	eccl.	altro	note	1922*	1980**
TORINO	Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama	1863	x				oggi fondazione	x	x
TORINO	Galleria Civica d'Arte Moderna	1863	x				oggi fondazione		x
VARALLO SESIA	Museo Civico P. Calderini	1867	x					x	x
DOMODOSSOLA	Civico Museo "G. Galletti"	1869	x				in origine fondazione	x	x
NOVARA	Museo Novarese di Arte e Storia	1874	x				donato al Comune dalla <i>Società archeologica</i>	x	x
TORINO	Museo nazionale della montagna Duca degli Abruzzi	1874				x			x
VERCELLI	Museo Lapidario Bruzza	1875				x		x	
VARALLO SESIA	Pinacoteca	1876				x		x	x
IVREA	Museo Civico Pier Alessandro Garda	1876	x					x	x
SUNO	Museo Comunale	1876	x					x	
TORINO	Museo nazionale del Risorgimento italiano	1878				x			x
TORINO	Museo dell'Istituto di mineralogia, cristallografia e geochimica Giorgio Spezia dell'Università	1878		x			Già Museo di storia naturale della R. Accademia delle Scienze		x
TORINO	Museo di geologia e paleontologia dell'Università degli Studi	1878		x			Già Museo di storia naturale della R. Accademia delle Scienze		x
TORRE PELLICE	Museo Storico Valdese	1881				x	Proprietà Società di Studi Valdesi	x	x
SUSA	Museo Civico	1884	x					x	x
TORINO	Borgo medievale	1884	x				oggi fondazione		x
ALESSANDRIA	Museo Civico (storico archeologico)	1885	x					x	x
ASTI	Museo Civico e Archeologico	1885	x					x	x

città	museo	anno istituzione	civico	statale	eccl.	altro	note	1922*	1980**
SALUZZO	Museo Civico Casa Cavassa	1888	x					x	x
CARMAGNOLA	Museo Civico	1890	x						x
TORTONA	Civico Museo Romano	1891	x					x	x
VOLPEDO	Studio Museo di Giuseppe Pellizza da Volpedo	1892	x				Donato al Comune dalle figlie nel 1966		x
ALBA	Civico Museo Archeologico e di Scienze Naturali Federico Eusebio	1897	x					x	x
CHERASCO	Museo Civico G. B. Adriani	1898	x					x	x
RIMA SAN GIUSEPPE	Museo Della Vedova	1898				x			x
BENE VAGIENNA	Museo Civico Archeologico	1899	x					x	x
TORINO	Centro storico Fiat	1899				x			x
VOLTAGGIO	Pinacoteca dei Cappuccini	1901			x				x
PINEROLO	Museo Civico	1902	x					x	x
CIVIASCO	Museo Civico "E. Durio da Roc"	1903	x						x
SAVIGLIANO	Museo Civico	1904	x				Gipsoteca Calandra inaugurata nel 1973		x
VERCELLI	Museo Borgogna	1907				x		x	x
PALLANZA	Museo Storico Artistico del Verbano - Museo del Paesaggio	1909				x		x	x
VERCELLI	Museo Leone	1910				x		x	x
CASALE MONF.	Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi	1910	x						x
NICHELINO	Museo dell'Arredamento (Palazzina di Caccia di Stupinigi)	1919				x			x
BRA	Museo di Storia e d'Arte	1919	x						

città	museo	anno istituzione	civico	statale	eccl.	altro	note	1922*	1980**
CAVOUR	Museo della Canonica	<i>ante 1922</i>			x			x	
FOBELLO	Museo Numismatico "Claudio Tonetti"	<i>ante 1922</i>	x					x	
ARONA	Raccolta della Canonica	<i>ante 1922</i>			x			x	
TORINO	Museo di antropologia ed etnologia	1923		x					x
CARMAGNOLA	Museo tipografico Rondani	1925				x			x
LIVORNO FERRARIS	Museo Galileo Ferraris	1925	x						x
SERRALUNGA DI CREA	Museo del santuario di Crea	1929			x		Non è specificato se sia di proprietà ecclesiastica, neanche attualmente		x
NOVARA	Museo di Storia Naturale ed Etnografico Faraggiana-Ferrandi	1929	x				1940 donazione Faraggiana		x
NOVARA	Galleria d'Arte Moderna Giannoni	1930	x						x
CUNEO	Museo Civico	1933	x						x
ASTI	Museo alfieriano	1937				x	Di proprietà del Centro nazionale di studi alfieriani, ora Fondazione " Centro studi alfieriani"		x
GIGNESE	Museo dell'ombrello e del parasole	1939				x			x
MASSELLO	Museo valdese della Balziglia	1939				x			x
TORINO	Museo dell'automobile Carlo Biscaretti di Ruffia	1939				x			x
AGLIÉ	Museo del Castello	<i>1939</i>		x			Nel 1939 il Castello passa al demanio dello Stato		x
ASTI	Pinacoteca	1939	x						x
GIGNESE	Giardino alpino	1940	x						x

città	museo	anno istituzione	civico	statale	eccl.	altro	note	1922*	1980**
BIELLA	Istituto di fotografia alpina Vittorio Sella	1948				x			x
BIELLA	Museo Civico (Museo del Territorio)	1952	x				oggi fondazione (dal 2002)		x
NIZZA MONFERRATO	Museo Bersano delle contadinerie e stampe sul vino	1956				x			x
COLLEGNO	Antiquarium	1957		x					x
FENESTRELLE	Museo della Montagna	1958				x			x
SERRAVALLE SESA	Museo di storia, d'arte e antichità don Florindo Piolo	1958				x			x
TORINO	Museo nazionale del cinema	1958				x			x
PONZONE	Museo di arte sacra	1958			x				x
BARDONECCHIA	Museo civico	1958	x						x
CHIERI	Museo Civico	1958	x						x
STRESA	Sala Pietro Canonica	1959	x						x
RORÀ	Museo Valdese	1960				x			x
GRAVELLONA TOCE	Antiquarium	1960		x					x
CHIERI fraz. PESSIONE	Museo Martini di storia dell'enologia	1961				x			x
SANTENA	Museo cavouriano	1961	x				oggi fondazione		x
TORINO	Museo Pietro Micca e dell'assedio di Torino del 1706	1961	x						x
PINEROLO	Museo Civico di Antropologia e Preistoria	1964				x			x
SANTHIA'	Galleria Civica d'Arte Moderna	1964	x						x

città	museo	anno istituzione	civico	statale	eccl.	altro	note	1922*	1980**
PRALI fraz. GHIGO	Museo di Prali e della Val Germanasca	1965				x			x
VICOFORTE	Museo storico Ghislieri	1966				x			x
PINEROLO	Museo nazionale dell'Arma di cavalleria	1968		x					x
ALESSANDRIA	Museo della Battaglia di Marengo	1968	x						x
MACUGNAGA	Museo storico	1968	x						x
CASALE MONFERRATO	Mostra permanente della Comunità israelitica	1969				x	Oggi Museo d'arte e storia antica ebraica		x
MOMBERCELLI	Museo Civico di Arte Moderna	1969				x			x
ACQUI TERME	Castello dei Paleologi, Museo Civico Archeologico	1969	x						x
MERGOZZO	Antiquarium	1969	x				Fondato dal Gruppo archeologico di Mergozzo		x
VARALLO POMBIA	Museo Archeologico	1969	x						x
VERCELLI	Galleria d'arte moderna Luigi Sereno	1969				x			
OLEGGIO	Museo di arte religiosa	1970			x				x
CARIGNANO	Museo Civico Giacomo Rodolfo	1970	x						x
GARESSIO fraz. BORGO MAGGIORE	Museo Civico Geo-speleologico, Archivio storico e Pinacoteca Civica	1970	x						x
RACCONIGI	Pinacoteca G. A. Levis	1970	x						x
CRODO fraz. VICENO	Casa museo della montagna	1971				x			x

città	museo	anno istituzione	civico	statale	eccl.	altro	note	1922*	1980**
LA MORRA fraz. ANNUNZIATA	Museo Ratti dei Vini di Alba	1971				x			x
CUORGNÉ	Rassegna permanente Tuttocarlin	1971	x						x
CUNEO	Museo etnografico della provincia di Cuneo	1973				x	Nel 1980 in corso di trasferimento a Fossano (Castello Acaja)		x
TORINO	Museo del Piccolo Regio	1973				x			x
BIELLA	Museo permanente delle truppe alpine Mario Balocco	1974				x			x
ROMAGNANO SESIA	Museo storico-etnografico della bassa Valsesia	1974				x			x
BAROLO	Museo Civico del Castello Falletti	1974	x						x
CERES	Museo delle Valli di Lanzo	1974	x						x
CHIAMONTE	Pinacoteca Galleria G. A. Levis	1974	x						x
OLEGGIO	Museo Civico	1974	x						x
ALAGNA	Museo Walser	1975				x			x
CARMAGNOLA	Museo Civico di Scienze Naturali	1975	x						x
DOGLIANI	Museo storico archeologico	1975	x						x
GURRO	Museo Comunale	1975	x						x
GRINZANE CAVOUR	Museo dell'Enoteca regionale piemontese	1976				x			x
MONTEROSSO GRANA	Museo etnografico Coumboscuro	1976				x			x
QUARANTI	Bottega del vino	1976				x			x
TORRE PELLICE	Civica Galleria d'Arte Contemporanea "F. Scroppo"	1976	x						x

città	museo	anno istituzione	civico	statale	eccl.	altro	note	1922*	1980**
BEINASCO	Museo privato Franco Garelli	1977				x			x
BORGOSIESIA	Museo del folclore valsesiano	1977				x			x
VENARIA REALE	Tenuta La Mandria – Museo dell'agricoltura del Piemonte	1977		x					x
PINEROLO	Collezione Civica d'Arte	1977	x				Già parte del Museo Civico		x
PINEROLO	Museo mineralogico	1977	x						x
TRINO	Museo Civico Gian Andrea Irico	1977	x						x
IVREA	Museo Civico del Canavese	1978	x						x
BOVES	Museo Etnografico delle Alpi Occid.	1979				x			x
CASTELNUOVO CALCEA	Raccolta privata di Piergiorgio Poglio	1979				x			x
DOMODOSSOLA	Museo di Palazzo Silva	1979				x			x
QUARNA SOTTO	Museo di storia quarnese	1979				x			x
TORINO	Museo della Marionetta piemontese	1979				x			x
CARREGA LIG.	Museo della Cultura Popolare	1979	x						x
SAMPEYRE	Museo Etnografico	1979	x						x
PINEROLO	Museo di Scienze Naturali	1980	x				In corso di allestimento nel 1980		x
PINEROLO	Museo etnografico del pinerolese	1980	x				In corso di allestimento nel 1980		x
MONCALIERI	Castello Reale: appartamenti			x					x
LUSERNA S. G.	Museo della pietra	1980	x				In corso di allestimento nel 1980		x
MAGLIANO ALF.	Museo Civico	1980	x				In corso di allestimento nel 1980		x
CASTAGNOLE DELLE LANZE	Museo della civiltà contadina della bassa Langa e dell'alto Monferrato	1980	x				In corso di allestimento nel 1980		x
VIGNALE MONF.	Museo di Vignale	1980	x				In corso di allestimento nel 1980		x
ALESSANDRIA	Museo del Cappello Borsalino					x			x

città	museo	anno istituzione	civico	statale	eccl.	altro	note	1922*	1980**
ANTRONA	Museo della Valle Antrona	1980				x	In corso di allestimento nel 1980		x
NOVI LIGURE	Museo della Società storica novese	1980				x	In corso di allestimento nel 1980		x
ROCCAVERANO	Museo Langarolo	1980				x	In corso di allestimento nel 1980		x
SANTA MARIA MAGGIORE	Museo dello spazzacamino	1980				x	In corso di allestimento nel 1980		x
TORINO	Palazzo Reale			x					x
ARONA	Museo Civico Archeologico e Pinacoteca	1980	x				In corso di allestimento nel 1980		x
COSTIGLIOLE D'ASTI	Museo delle contadinerie, Castello	1980	x				In corso di allestimento nel 1980		x

TOTALI			71	19	6	53		31	140
---------------	--	--	-----------	-----------	----------	-----------	--	-----------	------------

Parte seconda

NORMA E FORMA DEI MUSEI CIVICI PIEMONTESI

La scelta di attribuire i concetti di "norma" e di "forma" al museo non è casuale. Se di fronte alle opere d'arte Ernst Gombrich osservava come «non si può mai completamente disgiungere la descrizione dalla critica»¹, per una descrizione credibile del museo nelle sue diverse fasi di vita è importante incrociare dati di contesto, abito istituzionale, criteri di ordinamento e scelte di esposizione. Dopo aver inquadrato i termini storici e culturali che hanno alimentato la nascita dei musei civici piemontesi, vale la pena affrontare (anche se per sommi capi) l'impalcatura normativa messa a punto dagli istituti, e finalmente dedicarsi all'esplorazione delle loro sale.

La promulgazione di norme (statuti e regolamenti) che regolano il funzionamento del museo ne sancisce in prima istanza la veste istituzionale e ne individua nel tempo gli intenti, le funzioni e la prassi organizzativa. La frequenza con cui le amministrazioni civiche e gli organi direttivi aggiornarono lo strumento normativo è indice del fermento con cui elaborarono le mire e il funzionamento dei musei. In quest'ottica i regolamenti travalicano la pura incombenza burocratica, rappresentando anzi un buon punto di riferimento per tentare una possibile lettura del percorso evolutivo degli istituti. Le stanze e le collezioni del museo, e le loro trasformazioni nel tempo, nel caso dei civici in particolare sono difficilmente inquadrabili nei confini di pure scelte museologiche, ma si prestano piuttosto a essere considerate quale esito più complesso di scelte e politiche culturali, a loro volta interpretate da specialisti più o meno "perfetti"².

L'evoluzione del sistema di regole con cui il museo viene organizzato riflette gli orientamenti coevi in merito a tutela, incremento, ordinamento e divulgazione delle collezioni. Un primo elemento è comunque dato dalla tempestività con cui il museo provvede alla formalizzare le proprie norme e alla frequenza con cui queste vengono aggiornate o modificate. Il dibattito che accompagna la revisione dei regolamenti, punto di incontro tra le istanze della politica e quelle della disciplina, là dove è percorribile racconta, fuori dagli articoli e dai commi, le scommesse culturali delle città e la loro capacità di individuare strumenti più o meno adeguati allo scopo, non sempre identificabili nel sostegno ai musei civici.

Per complessità di struttura e di riferimenti, oltre che per l'indubbio primato rispetto alle analoghe esperienze regionali, i regolamenti del Museo Civico di Torino costituiscono il termine di paragone intorno al quale saranno contestualizzati altri episodi³. Questo percorso consentirà di registrare non solo la traccia biografica dei musei locali, ma anche di verificare, dove possibile, i riferimenti nazionali e internazionali presi in considerazione nell'ambito torinese.

La trattazione dei regolamenti seguirà un itinerario tematico con lo scopo di evidenziare gli aspetti organizzativi del museo e la sua concezione quale servizio pubblico, in termini di attrezzature messe a disposizione e indicazioni sull'accessibilità. Le dichiarazioni d'intenti relative agli scopi e agli obiettivi generali delle collezioni saranno invece affrontate nel capitolo specifico

¹ E. H. Gombrich, *Norma e forma: studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1973 (I ed. Londra 1966), pp. 118-119.

² Il riferimento è alla definizione di Viale data da Argan e ripresa da E. Pagella, *"Uno specialista perfetto". Sull'attività di Vittorio Viale per i musei di Torino*, in B. Signorelli, P. Uscello (a cura di), *Torino 1863-1963. Architettura, arte, urbanistica*, Torino 2002, pp. 145-160.

³ Per la storia del Museo Civico di Torino attraverso l'evoluzione dei suoi regolamenti una prima lettura è restituita da: C. Ceresa, V. Mosca, D. Siccardi, *I Musei Civici di Torino*, in Eadem (a cura di), *Archivio dei Musei Civici di Torino. Inventario (1862-1965)*, Torino 2001, pp. 49-71.

riservato alla missione, cui si è voluto concedere una trattazione più ampia e necessariamente correlata al coevo dibattito anche fuori dalle stanze del museo.

I primi regolamenti denunciano in genere una sorta di prevedibile precarietà, ancorati come sono alle contingenze più dirette che determinarono l'istituzione dei diversi istituti museali. Nella stessa Torino il primo insieme di norme, ratificato nel 1863⁴, non sfuggiva a una definizione ancora incerta degli ambiti di intervento del museo, evidenziando d'altro canto lo stretto controllo esercitato da parte della Giunta municipale e la premura di disciplinare il rapporto con il mercato dell'arte contemporanea. Sul versante delle provincie, abbiamo osservato per esempio per Alessandria come il primo regolamento della Pinacoteca Viecha ricordasse un insieme di norme comportamentali per certi versi più consone alla frequentazione di un buon salotto borghese che non al funzionamento di un istituto pubblico, molto incentrate sulla condotta in museo piuttosto che sulla sua organizzazione e le sue strategie. Gli anni di esperienza e la progressiva definizione dei corpi direttivi, man mano sottratti all'esclusivo governo delle amministrazioni locali e consegnati a figure di esperti, determinò l'affinarsi di regolamenti più strutturati e di conseguenza più specifici margini di manovra da parte dei musei.

Un ulteriore fattore di indugio nella definizione di norme appropriate provenne dall'iniziale contiguità di alcuni istituti con altri enti educativi, come scuole e biblioteche: in questi casi la predisposizione di regolamenti unici e la dipendenza dalla medesima direzione impedirono di sviluppare con tempestività gli ambiti di intervento e le potenzialità dei musei, peraltro non avvantaggiati dalle sempre esigue risorse economiche concesse dai bilanci comunali. Talvolta la gestione delle raccolte municipali era affidata a speciali commissioni ed era il loro funzionamento a essere normato: accadde per esempio per il Museo Civico di Alessandria, che seppur fondato nel 1885 a oltre dieci anni di distanza ancora non era pienamente legittimato nella sua veste istituzionale:

«In questa città esiste bensì un principio di collezione di oggetti antichi ma non può ancora dirsi un vero Museo, perché non havvi alcun Regolamento relativo, nè vi si provvede con speciale Amministrazione. Le suddette raccolte sono collocate in sale annesse alla Biblioteca Comunale, sotto la vigilanza del personale addetto alla medesima; ed alle piccole spese occorrenti si sopperisce per intanto con fondi prelevati di volta in volta dal Bilancio Comunale»⁵.

⁴ *Regolamento provvisorio per il governo del Museo Civico*, approvato dalla Giunta municipale nella seduta del 2 marzo 1863.

⁵ *Sindaco di Alessandria al conservatore del Museo Civico Correr*, 21 dicembre 1898, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Museo Civico e Pinacoteca – documenti diversi". Cfr. capitolo 11.

8 LE REGOLE DEL CIVICO

Intendendo la missione del museo come il suo fine primo e dichiarato, non sempre i regolamenti ne contengono l'esplicito riferimento e occorre piuttosto ricostruire per altre strade gli indirizzi e gli obiettivi perseguiti. Una buona traccia è data dalla direzione assunta dallo sviluppo e dall'organizzazione delle collezioni, che per esempio nel caso torinese segnano l'ambito di intervento stabilito e pianificato dai corpi direttivi. Se infatti il primo regolamento del 1863 riconduceva le ragioni dell'istituto alla conservazione ed esposizione permanente delle raccolte secondo una generica divisione in «dipinti, sculture, ed incisioni antiche o moderne», «oggetti d'arte di vario genere» e «cose relative alle scienze naturali ed all'industria»⁶, tra il 1879 e il 1908 si assistette a una progressiva messa a fuoco di una volontà più specifica, che condusse alla suddivisione in Museo di Arte applicata all'industria (già nel 1913 di "Arte antica e Arte applicata all'industria") e Galleria d'Arte Moderna. La scelta della città fu quindi quella di fare dei Musei Civici il luogo di formazione ed educazione al gusto per la contemporanea scommessa manifatturiera e il luogo di promozione dell'arte del presente. Il comparto delle arti decorative, in origine definito di «storia del lavoro», era poi destinato a diventare una sezione di quello storico artistico (in particolare dopo che la donazione di Leone Fontana nel 1908 aveva implicitamente consegnato ai Civici la missione di documentare la storia artistica piemontese), mentre quello dell'arte moderna fu incrementato nell'altalenante dissidio tra scuola regionale e aperture nazionali e internazionali.

A livello periferico la creazione di insiemi tipologici destinati all'istruzione degli artigiani non rappresentò un obiettivo raggiunto; d'altro canto la ben più robusta amministrazione torinese dimostrava di non poter soddisfare in pieno un investimento di tale portata. La raccolta delle testimonianze materiali del lavoro e degli stili di produzione sposava piuttosto intenti di

⁶ Per i regolamenti dei Musei Civici di Torino si presentano qui di seguito i titoli completi, successivamente indicati solo con le diciture tra parentesi quadre: *Regolamento provvisorio per il governo del Museo Civico approvato dalla Giunta municipale nella seduta del 2 marzo 1863* [Regolamento Torino 1863]; *Regolamento del Museo Civico approvato dal Consiglio Comunale nella seduta del 25 novembre 1878, con effetto dal 1 gennaio 1879* [Regolamento Torino 1879]; *Regolamento del Museo Civico approvato dal consiglio comunale nella seduta 12 maggio 1899 e coordinato dalla Giunta municipale nell'adunanza 17 luglio successivo* [Regolamento Torino 1899]; *Regolamento del Museo Civico di Arte Moderna (Pinacoteca Moderna), approvato dal Consiglio comunale nella seduta 23 dicembre 1907, visto dal Prefetto della Provincia il 15 aprile 1908, sentito l'avviso favorevole del R. Provveditore agli studi* [Regolamento Torino Arte Moderna 1908]; *Regolamento del Museo Civico di Arte applicata all'Industria approvato dal Consiglio comunale nella seduta 23 dicembre 1907, visto dal Prefetto della Provincia il 15 aprile 1908, sentito l'avviso favorevole del R. Provveditore agli studi* [Regolamento Torino Arte Applicata 1908]; *Regolamento del Museo Civico Galleria di Arte Moderna, approvato dal Consiglio comunale nella seduta 8 gennaio, munito del visto del Prefetto della Provincia il 18 marzo e coordinato dalla Giunta municipale il 23 aprile 1913* [Regolamento Torino Arte Moderna 1913]; *Regolamento del Museo Civico di Arte antica e Arte applicata all'Industria approvato dal Consiglio comunale nella seduta 8 gennaio, munito del visto del Prefetto della Provincia il 18 marzo e coordinato dalla Giunta municipale il 23 aprile 1913* [Regolamento Torino Arte Antica e Applicata 1913]; *Regolamento dei Musei Civici approvato con deliberazione 9 gennaio 1924 e dall'Autorità tutoria il 25 febbraio 1924, Div. 2/1, numero 5242* [Regolamento Torino 1924].

ricostruzione storica, di recupero delle tradizioni locali o di assimilazione al coevo *revival* neo-medievale, abbracciando così soluzioni indubbiamente più percorribili⁷.

Un ulteriore, ma consistente, ambito di interesse dei musei municipali fu rappresentato dalla restituzione della storia della città, intesa come memoria del suo sviluppo urbanistico e architettonico ma anche come affermazione del proprio ruolo politico e istituzionale. Occorre ricordare come dagli ultimi decenni dell'ottocento abbia preso corpo quel "movimento comunale" che vedeva amministratori, politici e tecnici in mobilitazione per ottenere da parte del governo centrale e dell'opinione pubblica il riconoscimento del ruolo e delle necessità dei municipi: lo sviluppo economico e sociale, in Italia così come in Europa, molto doveva infatti agli investimenti e alle trasformazioni sostenute dai sindaci, che cominciarono a organizzarsi per ottenere maggiore autonomia rispetto alle pressanti ingerenze dello Stato che intervenivano tra l'altro sulle risorse economiche disponibili a livello locale⁸. La situazione di Torino, che dopo la perdita della centralità politica era nel pieno della scommessa industriale, risulta per certi versi paradigmatica, e non stupisce che proprio qui, nel 1879 e nel 1884, si siano tenute le prime riunioni dei comuni italiani.

Insieme alla documentazione della storia cittadina, le opportunità artistiche e storico-artistiche costituiscono quindi i tre fronti su cui è possibile ripercorrere le sorti dei musei civici piemontesi.

8.1 La missione

8.1.1 *Documentare e tutelare la storia della città*

La nascita del Museo Civico di Alessandria testimonia come l'occasione di celebrare un momento storico glorioso e gratificante per l'affermazione del proprio ruolo, in questo caso l'epopea risorgimentale, sia stato il motore dell'iniziativa museale⁹. Non fu questo l'unico caso in Piemonte: sulla scia di eventi commemorativi da più parti sorse lo stimolo a costruire un luogo istituzionale di rappresentazione e memoria dei trascorsi politici e culturali dei municipi, come per esempio ad Asti nel caso delle celebrazioni alfieriane. Qui nel 1901 Leonetto Ottolenghi acquistava Palazzo Alfieri «volendo fare, di questo acquisto, un tempio di studii e di memorie storiche cittadine»¹⁰. Vi confluirono i primi nuclei delle raccolte civiche, a base prevalentemente archeologica, e tra il 1910

⁷ Sul collezionismo ottocentesco di maioliche medievali e rinascimentali si veda per esempio: S. Boron, *Gaetano Ballardini e le ceramiche di Faenza: un progetto «visionario» fra tradizione, collezionismo e industria*, in R. Balzani (a cura di), *Collezioni, musei, identità tra XVIII e XIX secolo*, Bologna 2007, in part. pp. 141-144.

⁸ O. Gaspari, *L'Italia dei municipi: il movimento comunale in età liberale (1879-1906)*, Roma 1998; P. Dogliani, O. Gaspari, *L'Europa dei comuni dalla fine dell'Ottocento al secondo dopoguerra*, Roma 2003.

⁹ Al di là dell'impatto sugli istituti civici, occorre comunque tenere presente come la memoria risorgimentale sia un più complesso tema di riflessione dal punto di vista della nascita dei musei: M. Baioni, *La "religione della patria". Musei e istituti del culto risorgimentale (1884-1918)*, Quinto di Treviso 1994; Idem, *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Torino 2006.

¹⁰ N. Gabiani, *Museo Civico nel Palazzo Alfieri. Catalogo con note illustrative*, Asti 1926, pp. 15-16.

e il 1911 fu costituita una sezione risorgimentale, dove furono trasferiti i dipinti commissionati da Ottolenghi a Luigi Morgari, Raffaele Pontremoli e Paolo Arri per il Salone del Risorgimento all'interno dell'Esposizione Enologica di Asti del 1898.

A ragione si parla di "patrie municipali", che non rinunciarono a definire la propria identità specifica a fronte di un processo unitario che rischiava di assimilare in maniera troppo indistinta le diversità, e in cui i centri di medie e grandi dimensioni temevano di essere relegati all'ombra di città-capitali sentite come lontane e talvolta avverse. La codifica dello sviluppo urbano, economico, sociale e culturale delle città risultava funzionale a questo scopo, e l'insistenza andava sui momenti storici in cui i poteri civici si erano espressi con maggiore individualità. Si pensi per esempio alla rivalutazione dell'età comunale, che in molti casi trovava felice connubio con la riscoperta delle espressioni artistiche e artigianali di età medievale.

A Torino l'ipotesi di dedicare un museo alla storia della città, prefigurato inizialmente da un ambiente dedicato all'interno dei Musei Civici, era destinato a sfociare in progetti più ampi e ambiziosi, sebbene mai realizzati, forse anche perché ancorati a una tipologia museale che nel nostro paese in generale non ha riscontrato ampia fortuna¹¹. Già nel 1877 il Comitato direttivo del Museo Civico, a partire dall'offerta fatta al Municipio dal Conte Sclopis della minuta del Proclama Reale 23 marzo 1849, riceveva l'invito da parte del Sindaco di istituire nel Museo una sala delle memorie patrie, «ove custodire tutte quelle importanti memorie che sarà possibile radunare che si riferiscono alla storia del nostro paese e massime alle gloriose fasi del risorgimento»¹². I materiali a disposizione già c'erano, in particolare grazie alla generosa elargizione che nel 1873 aveva spinto Emanuele Tapparelli d'Azeglio a fare dono al Municipio dei dipinti e dei cimeli da lui posseduti e appartenuti allo zio Massimo, protagonista del risorgimento sabaudo¹³. La sala, che costituì il primo nucleo del futuro Museo del Risorgimento, stimolò lasciti e donazioni da parte di privati cittadini, a testimonianza del ruolo di custode dei valori civili che l'organo municipale andava assumendo presso torinesi di diversa estrazione sociale, dall'ingegnere Alberto Bronzini Zappelloni (possessore del manoscritto di *Le mie prigioni* di Silvio Pellico) al re Umberto I¹⁴.

La raccolta di memorie cittadine continuò a rappresentare un canale vivo per l'incremento delle collezioni torinesi, anche al di fuori del culto risorgimentale, che andava ad arricchire in particolare la sezione degli autografi; lo dimostrano per esempio alcuni acquisti effettuati sotto la direzione di d'Azeglio, a metà tra storia e storia del gusto, come la carrozza da viaggio degli arcivescovi di Torino, il soffitto proveniente da Palazzo Reale e l'antica portantina appartenuta al

¹¹ S. Abram, *Il museo storico di Torino*, in D. Jalla, S. Scamuzzi et alii, *Musei del '900. Risorse e progetti di memoria a Torino*, Torino 2004, pp. 79-83; S. Abram, *Il museo di storia della città*, in AAVV, *Il Museo storico. Il lessico, le funzioni, il territorio*, atti del convegno di studi a cura del Museo Storico Italiano della Guerra, Museo Storico in Trento e ICOM Italia (Rovereto – Trento, 22-23 giugno 2007), in corso di stampa.

¹² *Verbale del Comitato direttivo del 13 gennaio 1877*, in AMCT, CAP 2.

¹³ G. Carpignano, «Conservar vivo il ricordo». *Il dono di opere e cimeli di Massimo d'Azeglio alla Città di Torino*, in *Emanuele Tapparelli d'Azeglio collezionista, mecenate e filantropo*, 1995, pp. 159-168; *L'Ottocento: catalogo delle opere esposte*, a cura di R. Maggio Serra, Milano 1993, pp. 69-71, 109-122; V. Bertone, «*Ferri di bottega*»: il fondo d'Azeglio della GAM di Torino, in *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, a cura di Eadem, Torino 2002, pp. 77-107.

¹⁴ A. Piatti, *Bartolomeo Gastaldi*, op. cit., in c.d.s.; per le testimonianze risorgimentali poi confluite nelle raccolte del Museo del Risorgimento: *Il Museo Nazionale del Risorgimento italiano. Catalogo-guida*, a cura di A. Colombo, Torino 1911.

padre di Camillo Cavour. Secondo quest'ottica, anche le donazioni numismatiche venivano circoscritte, comprendendo unicamente monete e medaglie di Casa Savoia e quelle della zecca di Torino¹⁵.

Nel 1908, in occasione del trasferimento di oggetti e opere di tema risorgimentale per il costituendo Museo, il Sindaco formalizzava a Vittorio Avondo l'ipotesi di destinare le testimonianze storiche ancora presenti presso il Museo Civico a un ipotetico museo di storia della città. L'idea, che in vista delle manifestazioni per il 1911 avrebbe sicuramente consentito di dare visibilità e prestigio ai trascorsi cittadini, assecondava implicitamente la prosecuzione dell'istituto già avviato sui due scopi principali ormai consolidati, l'arte applicata e l'arte moderna. Nel frattempo si faceva però strada una sensibilità attenta a documentare non solo le eccellenze artistiche: se ne faceva portatore Alfredo d'Andrade, che in una seduta del Comitato del 1914 manifestava l'opinione che i musei, per essere veramente utili, dovessero conservare anche le cose d'arte comuni e di ogni epoca, per una storia della cultura di più ampio spettro, così come riconosceva ad alcuni musei della vicina Svizzera¹⁶.

Nei capoluoghi di provincia il filo della storia urbana era degnamente tracciato dalle raccolte di antichità, in una revisione degli oggetti sotto forma di fonti storiografiche che le società di studi locali pian piano mettevano in luce. Un contributo fondamentale proveniva dagli sviluppi della disciplina archeologica, che aveva ormai sollevato il reperto dalla sua valenza puramente estetica e contemplativa per affidargli una più robusta veste documentaria¹⁷. Per le testimonianze di età medievale il tragitto fu più impervio, come dimostrano gli episodi di rinnovamento e demolizione che ancora oltre la metà dell'Ottocento sacrificarono edifici e decorazioni dell'età di mezzo a favore di un aspirato adeguamento ai canoni urbanistici moderni¹⁸. Il problema era sentito anche a Torino, dove l'esposizione inglese del 1852 a South Kensington aveva indotto a riflettere sui rischi di dispersione cui erano sottoposte le poco vigilate testimonianze medievali. Significativa in proposito la lettera con cui Domenico Promis, cui molto si deve per lo studio e la tutela delle antichità sul territorio regionale, sollecitava l'amministrazione civica a farsi carico di questo compito, su cui avrebbe facilmente ottenuto l'aiuto da parte della Real Casa e dell'Università¹⁹. Il Comune, all'epoca retto da Emanuele Luserna di Rorà, vide in questa occasione l'opportunità di dare sostanza a un valido repertorio di modelli che avrebbe supportato lo sviluppo industriale, su cui si stava cercando di coinvolgere il maggior numero di investitori, italiani e stranieri, per la costruzione del futuro della città.

¹⁵ C. Maritano, *La direzione di Emanuele Tapparelli d'Azeglio*, in S. Abram (a cura di), *I direttori del museo civico...*, op. cit., in c.d.s.

¹⁶ *Verbale del Comitato direttivo per l'arte antica del 2 aprile 1914*, in AMCT, CAP 2. Per la posizione di d'Andrade in merito al rinnovamento dell'insegnamento di disegno e ornato: R. Maggio Serra, *Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento...*, op. cit., 1981.

¹⁷ Cfr. capitolo 3.

¹⁸ Una lettura dell'abbattimento dell'antica cattedrale di Novara a favore del cantiere antonelliano sotto la lente del ritardo della storiografia coeva e del suo mancato aggiornamento, soprattutto rispetto alle esperienze francesi e tedesche, si trova in M. L. Tomea Gavazzoli, *Il medioevo*, in Eadem (a cura di), *Museo Novarese...*, op. cit., 1987.

¹⁹ Cfr. appendice 8a.

8.1.2 «Gli artigiani a studiare non vengono»: arti decorative o arte pura?

La missione di educare artigiani e operai all'affinamento di un gusto estetico per la produzione manifatturiera rappresenta uno degli elementi distintivi del Museo Civico di Torino²⁰. Questa finalità, che si traduceva nella selezione di oggetti e collezioni non solo per il loro valore storico o artistico ma anche per il loro potenziale didattico, era mutuata, come è noto, dalle esperienze internazionali, in particolare inglesi, diffuse in occasione delle grandi Esposizioni.

Su scala territoriale l'opportunità di sfruttare le potenzialità didattiche delle raccolte locali a favore della produzione manifatturiera registra indubbiamente alcuni episodi di segno positivo, sebbene commisurati alle risorse e alle mire locali. È stato osservato per esempio come intorno all'ultimo quarto dell'ottocento i musei alpini avessero tentato di arginare l'incalzante emarginazione economica dei centri di vallata, accentuando i risvolti pratici e formativi e rafforzando l'attività degli istituti scolastici esistenti a favore di una ripresa delle attività artigianali. Il destino di questi piccoli musei sarebbe però stato quello della progressiva assimilazione ad altri modelli, più vicini agli esempi di raccolte archeologiche o storico artistiche.

A Vercelli la crescita dell'Istituto di Belle Arti e delle sue funzioni procedeva sul doppio binario, talvolta fonte di dissidio, di una scuola professionale e di un'accademia di belle arti. Il primo indirizzo ebbe una significativa apertura nel 1897 con l'istituzione della Scuola Diurna di Disegno Industriale, affidata al pittore vercellese Edoardo Sassi: dopo la formazione a Milano e a Bologna (dove sotto la guida di Gaetano Lodi si era specializzato in pittura decorativa) e un breve soggiorno a Parigi, Sassi era rientrato in città e aveva aperto uno studio in cui si dedicava alla decorazione e alla ritrattistica, ma anche alle arti applicate e al restauro di quadri²¹. L'impresa da lui avviata con impegno, nonostante la fortuna di iscritti e i riconoscimenti nazionali, dovette scontrarsi con la concezione più tradizionale dell'insegnamento artistico di cui era portatrice la vecchia guardia del corpo docente (Locarni, Villa, Rossaro) e la Scuola dovette chiudere dopo soli otto anni. Con il nuovo secolo l'orientamento verso una scuola di arte applicata all'industria ebbe un nuovo impulso,

«perché davvero è a credersi che molto migliore contributo al diffondersi e progredire del generale sentimento artistico sarà ottenuto, allorché pure l'oggetto di uso volgare, od una comune ornamentazione decorativa, che possano venire introdotte anche in umile casa, avranno lasciate le goffe forme abituali per assumere una anche semplice conformazione artistica»²².

Secondo quest'ottica nel 1906 il Consiglio direttivo dichiarava di non poter accogliere la donazione del materiale didattico proveniente dal corso di anatomia pittorica appena soppresso nelle scuole professionali Borgogna: si trattava di modelli utili per chi avesse voluto dedicarsi

²⁰ M. di Macco, *Il «Museo Civico d'arte applicata alle industrie in Torino»*, in S. Pettenati e G. Romano (a cura di), *Il tesoro...*, op. cit., 1996, pp. 51-54.

²¹ L. Sassi, *Scuola professionale o accademia?...*, op. cit., 1990, pp. 63-79 ("Edoardo sassi e l'esperimento della Scuola Diurna di Disegno Industriale").

²² A. Corio (a cura di), *L'Istituto di Belle Arti...*, op. cit., 1990.

all'arte pura e la loro accettazione sarebbe stato in contrasto con il nuovo regolamento. Dal punto di vista della crescita delle collezioni, intanto, l'ingresso avvenuto nello stesso 1906 delle raccolte di Camillo Leone, con la conseguente riorganizzazione della Pinacoteca Patria, avrebbe determinato uno specifico indirizzo museale.

In Italia l'apertura delle raccolte cittadine alle arti decorative in generale non seguì percorsi lineari e omogenei, dovendosi costantemente confrontare in sede civica con altri indirizzi talvolta prioritari, come la restituzione della storia locale o una più marcata tendenza a ricomporre le vicende culturali e figurative²³. A Milano, la raccolta di arte industriale fu costretta a fare un passo indietro in occasione della nascita del museo civico, da cui venne inglobata e misconosciuta a favore delle testimonianze delle virtù cittadine²⁴. Esito opposto seguirono invece le vicende che segnarono la nascita del Bargello a Firenze²⁵: le prime proposte su come realizzare il museo storico della Toscana, che per decreto regio doveva essere istituito nel palazzo del Podestà, prevedevano la commistione tra resti antichi e oggetti industriali, per formare un Museo del Medioevo e del Rinascimento delle Arti. Su costante riferimento ai modelli di Londra e Parigi, i diversi progetti avanzati continuarono a fare riferimento tanto ai resti e alle memorie locali²⁶ quanto agli oggetti di arti industriali. Fu però quest'ultimo aspetto a risultare dominante, tanto che, alle soglie dell'inaugurazione nel 1865, si dovette riconoscere la mancanza di una connotazione locale e il nome del Bargello fu modificato da "Museo illustrativo della storia toscana" a "Museo Nazionale", poi definitivamente consacrato quale museo di arti minori in seguito al celebre quanto inequivocabile lascito Carrand²⁷.

L'esempio fiorentino risultava particolarmente calzante e vicino alla sensibilità torinese, anche perché Vittorio Avondo (che avrebbe retto le redini dei Musei Civici dal 1890 al 1910) nel

²³ A. Buzzoni, *Musei industriali e artistico-industriali: realtà nazionale e realtà locale*, in E. Borsellino (a cura di), *Musei locali. Luoghi e musei*, atti del Convegno (Roma 14, 15, 16 ottobre 1987), Roma 1990, pp. 44-51. Alcuni musei rimasero in bilico tra diverse identità; un esempio piemontese è quello di Casa Cavassa a Saluzzo: G. Kannès, *Das Interieur Prinzip: Casa Cavassa e le ricostruzioni di ambienti in stile nella museografia di fine Ottocento*, in S. Pettenati, A. Crosetti, G. Carità (a cura di), *Emanuele Tapparelli d'Azeglio collezionista, mecenate e filantropo*, atti della giornata di studi (Savigliano, 7 novembre 1992), Torino 1995, pp. 86-109.

²⁴ E. Bairati, *Il Museo d'arte industriale: il museo della città*, in C. Mozzarelli, R. Pavoni, *Milano fin de siècle e il caso Bagatti-Valsecchi: memoria e progetto per la metropoli italiana*, Milano 1991, pp. 47-58; S. Vecchio Lucchini, *Il "progetto" culturale della giunta milanese negli ultimi decenni dell'Ottocento e la nascita del Museo Artistico Municipale*, in «Rassegna di Studi e di Notizie del Castello Sforzesco», 1999, pp. 11-33. Sul tema delle arti decorative a Milano negli anni '20 e il ruolo di Giuseppe Marangoni, organizzatore delle prime biennali di arte decorativa nella Villa Reale di Monza: A. Schiavi, *Palazzo Reale negli anni Venti. Tra dimora storica e museo delle arti decorative*, in E. Colle, C. Salsi (a cura di), *Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della reggia e contributi alla storia del palazzo*, Milano 2000, pp. 197-214.

²⁵ P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Pisa 1985, pp. 211-377; P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà (a cura di), *Dal ritratto di Dante alla mostra del Medio Evo 1840-1865*, catalogo della mostra, Firenze 1985.

²⁶ Varie ceramiche erano giunte in seguito alle soppressioni del 1866 ed era stato disposto che il Bargello ospitasse reperti e ritrovamenti di valore artistico emersi nel corso dei lavori urbanistici per Firenze capitale: *Il Museo Nazionale del Bargello*, in *La città degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze 23 giugno 1982 – 6 gennaio 1983), Firenze 1982, pp. 95-105; P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà (a cura di), *Museo nazionale del Bargello. Itinerario e guida*, Firenze 1984.

²⁷ G. Gaeta Bertelà, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Arti del Medioevo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand 1889-1989*, catalogo della mostra, Firenze 1989.

1865 era stato membro del Comitato che aveva diretto l'esposizione dedicata agli *Oggetti dei tempi di mezzo e del Risorgimento* presso il Palazzo del Podestà²⁸. Nei decenni immediatamente successivi all'unificazione le proposte della città per supportare con istituti di formazione la scommessa dello sviluppo industriale furono numerose e diversificate, anche in virtù delle funzioni attribuite ai Comuni con la legge Casati del 1859. Gli sviluppi del settore delle arti decorative all'interno dei Civici devono perciò essere letti in complementarietà con altre iniziative di peso più o meno importante, dall'offerta al municipio da parte di Giacomo Arnaudon di «una preziosa raccolta da esso con lodevole pazienza e rara intelligenza fatta di oggetti valevoli a costituire un'abbastanza completo museo industriale e di storia naturale applicata»²⁹, alla nascita del Regio Museo Industriale.

Il significato del Museo Industriale nell'ambito della coeva riforma dell'istruzione tecnica fu oggetto di un dibattito nazionale, entro il quale il tema era declinato non solo in rapporto ai centri emergenti nell'economia della nazione, ma anche con precisi riferimenti alle *chance* che si potevano e dovevano giocare anche su scala minore. In un contributo del 1867 Vincenzo De Castro ribadiva l'importanza di provvedere alla creazione di musei industriali «vuoi nazionali, vuoi regionali, vuoi provinciali» per provvedere al bisogno delle moderne società di diffondere l'istruzione tecnica quale base dell'attività industriale³⁰. Dopo aver elogiato l'iniziativa torinese, opportunamente collocata sull'esempio del *South Kensington* e del *Conservatoire des Arts et Métiers*, si augurava che «l'esempio suo trovi imitatori non solo in ogni provincia, la quale dovrebbe, più che tanti Musei archeologici, possedere il suo Museo industriale». L'ordinamento e il funzionamento del museo londinese rappresentavano senza dubbio il modello più compiuto:

Il Museo di Kensington comprende differenti categorie di oggetti. Una sezione di esso Museo è destinata all'esposizione della pittura, della scultura e delle arti ornamentali. In una seconda sezione si annoverano tutti quegli oggetti, che vengono adoperati nell'istruzione popolare (Educational Division), vale a dire libri di educazione e di scienze, disegni, sfere, strumenti geometrici, apparecchi chimici, collezioni di geologia e di mineralogia elementare, modelli di macchine, ecc. Sono compresi in una terza sezione tutti i diversi prodotti commerciali provenienti dal regno animale. Una quarta raccoglie numerosi esemplari delle materie alimentari e delle loro falsificazioni. Una quinta ed ultima sezione finalmente raccoglie i differenti materiali impiegati nell'arte delle costruzioni.

Ogni esemplare, posto in mostra, è accompagnato da una breve descrizione, destinata a farne comprendere la natura, gli usi ed il valore commerciale. Alcuni tra gli esemplari più importanti, che sono compresi nella sezione delle arti ornamentali, costituiscono una

²⁸ F. Ferro, *La direzione di Vittorio Avondo*, in S. Abram (a cura di), *I direttori del museo civico...*, op. cit., in c.d.s.

²⁹ G. Bracco, *1859-1864. I progetti di una capitale in trasformazione. Dalla città dei servizi alla città dell'industria*, Torino 2000, p. 51.

³⁰ V. De Castro, *Del Museo Industriale di Torino e dei musei provinciali e regionali*, in «Rivista Contemporanea Nazionale Italiana», fasc. CLVIII, gennaio 1867, pp. 77-94. Vincenzo De Castro (1808-1886), di origini istriane, professore di Letteratura ed Estetica all'Università di Padova, fu autore di manuali didattici e testi di carattere storico, e impegnato in riviste e pubblicazioni di carattere pedagogico: N. Gaetani-Tamburini, *Vincenzo De Castro*, in *Educatori Italiani. Galleria Nazionale del secolo XIX*, Torino e Milano, 1866.

collezione circolante, la quale dall'amministrazione del Museo è data a prestito a quelle scuole d'arte della provincia, che ne fanno ricerca per servirsene ad illustrazione del loro insegnamento. [...] Annessa al Museo è una biblioteca, ove trovansi numerose ed importantissime opere scientifiche e letterarie.

Nello stesso Istituto, ove è situato il Museo, sono impartite lezioni pubbliche sopra svariati argomenti, che tornano specialmente utili a coloro, che aspirano alla carriera dell'insegnamento industriale, esempio che, per iniziativa del ministro Berti, fu nel passato autunno seguito nel Museo industriale di Torino³¹.

La fondazione del Museo Industriale di Torino risale al 1862 e all'iniziativa di Giuseppe De Vincenzi³², che quello stesso anno aveva diretto il reparto italiano all'Esposizione londinese³³. Il materiale là raccolto giungeva in città in circa 700 casse depositate provvisoriamente in via Gaudenzio Ferrari, dove inizialmente si credeva di poter ospitare un museo artistico e industriale che comprendesse anche le prime raccolte civiche³⁴. Il destino del Museo Industriale fu caratterizzato da una notevole incertezza, che rifletteva la difficile organizzazione su scala nazionale dei percorsi di istruzione, e si concluse nel 1903 con la fusione alla Scuola di Applicazione e la nascita del Politecnico.

La scelta del Museo Civico di privilegiare accanto all'arte moderna le collezioni di arte applicata deve quindi essere letta in un contesto più generale di sostegno alla formazione tecnica e professionale di cui la città di Torino si era fatta carico. Fin dal 1845 era operante l'Istituto Tecnico fondato da Carlo Ignazio Giulio, seguito nel 1853 dalla Scuola Tecnica Municipale e nel 1873 dalla Scuola Femminile di disegno industriale³⁵. Istituti analoghi costellavano le principali città della regione, dove sorgevano per iniziativa civica oppure per lungimirante investimento da parte di soggetti privati. Ad Alessandria, che provvide alla creazione di una Scuola di Ornato a metà degli anni '50³⁶, la riflessione sull'importanza di un impegno pubblico nel campo dell'educazione artistica

³¹ V. De Castro, *Del Museo Industriale di Torino...*, op. cit., 1867, pp. 80-81.

³² G. De Vincenzi (1841-1903) era senatore del Regno ed esperto in materia di commercio, industria e lavori pubblici.

³³ G. De Vincenzi, *Del Museo industriale italiano e del progetto di legge per il suo ordinamento: osservazioni*, Torino 1865; A. Ferraresi, *Museo industriale e scuola di applicazione per gli ingegneri: alle origini del Politecnico*, in U. Levra (a cura di), *Storia di Torino Einaudi*, Vol. 7 "Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)", Torino 2001, pp. 793-835; Eadem, *Le vicende del Museo Industriale Italiano di Torino (1860-1880)*, in «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», A. LXXVII, 1979, pp. 431-494; C. Accornero, E. Dellapiana, *Il Regio Museo Industriale di Torino tra cultura tecnica e diffusione del buon gusto*, Torino, 2001; E. Pagella, *Le collezioni d'arte del Regio Museo Industriale Italiano di Torino. Prime ricognizioni per un patrimonio perduto*, in V. Marchis (a cura di), *Disegnare Progettare Costruire. 150 anni di arte e scienza nelle collezioni del Politecnico di Torino*, Torino 2009, pp. 115-127.

³⁴ Una raccolta nazionale di arte industriale prendeva invece corpo nel progetto per il Museo Artistico Industriale di Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (a cura di), *Del M.A.I. Storia del Museo artistico industriale di Roma*, Roma 2005. Sulla stessa linea si muoveva la città di Napoli, dove la consistente donazione di Gaetano Filangieri aveva alle spalle la concezione di un sistema museale cittadino sulle arti applicate all'industria: A. Fittipaldi, *Gaetano Filangieri. Un sistema museale nella Napoli di fine Ottocento e l'Europa*, in N. Barrella, *Il Museo Filangieri*, Napoli 1988, pp. 7-38.

³⁵ E. De Fort, *Scuole elementari, professionali e secondarie*, in U. Levra (a cura di), *Storia di Torino Einaudi*, Vol. 7 "Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)", Torino 2001, pp. 643-684.

³⁶ Cfr. § 9.1, nota 4.

e artigianale era stata espressa già nel 1836 da De Giorgi nel suo volume dedicato alla tradizione figurativa alessandrina³⁷. Nel frattempo anche le più tradizionali scuole di disegno cercavano di adeguare i metodi e le finalità dell'insegnamento alle nuove realtà produttive: a Torino Felice Biscarra, che dopo la morte di Breme aveva preso le redini dell'Accademia Albertina, dal 1871 istituì la cattedra di pittura industriale (ossia di ceramica artistica, affidata a Giuseppe Devers) e favorì i corsi di ornato e plastica ornamentale³⁸. In Italia come in Europa, le riviste specialistiche conducevano un vivo dibattito sull'importanza dell'insegnamento del disegno³⁹ e nei congressi artistici di fine secolo il tema era affrontato non solo in riferimento alle accademie di belle arti, ma più in generale per la formazione teorica e manuale necessaria alla moderna industria artistica.

Nel 1870, prefigurandosi un'ipotesi di trasferimento del Museo Civico di Torino in Palazzo Carignano, la Giunta municipale nominò una commissione con l'incarico di stabilire il futuro indirizzo del museo, e di conseguenza la sua sistemazione e il suo ordinamento⁴⁰. La relazione conclusiva dichiarava ormai come necessaria una raccolta medioevale e del rinascimento, che fosse la continuazione del Museo di Antichità e servisse da legame tra questo e il Museo industriale. Le collezioni venivano quindi definite per via tipologica in sculture in legno, avorio e altre materie, pitture (compresi codici miniati, arazzi e tappezzerie), pitture su vetro, smalti, maioliche, porcellane, vetri, oreficerie e lavori in ferro. La prospettiva metteva addirittura in dubbio l'opportunità di proseguire la formazione della Galleria d'arte moderna, impresa ben più impegnativa e soprattutto costosa, e ci si chiedeva se i dipinti già posseduti dovessero formare una raccolta omogenea riunita in apposite sale o se piuttosto dovessero servire come «parte ornamentale e di decorazione alla collezione preistorica e medioevale»⁴¹.

La creazione di una raccolta di arti applicate risultava quindi prioritaria rispetto alla galleria, la cui prosecuzione fu comunque confermata per rispetto delle volontà originarie del Municipio e dei primi donatori. Si riconosceva inoltre la mescolanza di quadri moderni e oggetti antichi avrebbe attirato le critiche degli osservatori, dal momento che

«è condizione prima di un museo ben ordinato che, oltre alla disposizione de' suoi oggetti in bell'ordine cronologico e per quanto possibile simmetrico, non vi sieno in esso oggetti che per colore, genere, forma od epoca vengano a turbare l'assieme armonico che in esso deve regnare»⁴².

³⁷ Cfr. § 4.3.

³⁸ R. Maggio Serra, *La cultura artistica nella seconda metà dell'Ottocento*, in U. Levra (a cura di), *Storia di Torino Einaudi*, Vol. 7 "Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)", Torino 2001, pp. 576-615.

³⁹ G. Mongeri, *L'insegnamento popolare del disegno in Italia*, in «Nuova Antologia», luglio 1869, consultato in estratto.

⁴⁰ F. Gamba, *Relazione della commissione stata nominata dalla Giunta Municipale nella seduta del 27 aprile 1870 con incarico di studiare e proporre un nuovo ordinamento del Museo Civico*, Torino 1870. Della commissione facevano parte il sindaco conte Valperga di Masino, il cav. Ricardi di Netro, il conte Sclopis di Salerano, il cav. Codazza direttore del Museo Industriale, il comm. Coppino rettore della R. Università, il cav. Giusti professore, Bartolomeo Gastaldi, Pio Agodino direttore del Museo Civico e il barone Gamba.

⁴¹ *Ibidem*, p. 8.

⁴² *Ibidem*, p. 9.

L'apporto decorativo e ornamentale per il dipartimento del medioevo e rinascimento poteva piuttosto essere dato dalle tavole antiche già presenti in collezione, che da un lato potevano fungere da coordinati complementi d'arredo, dall'altro già erano intesi quale primo nucleo intorno al quale poter procedere con incrementi in direzione dell'antica scuola piemontese. Per questo era stata accantonata la proposta del cav. Ricardi di cedere i quadri antichi alla Pinacoteca statale, sostenuta anche dal barone Gamba.

Negli anni '80 del '900 l'idea di museo artistico industriale ricevette un forte impulso dalla direzione di Emanuele Tapparelli d'Azeglio, che grazie alla lunga esperienza londinese aveva potuto apprezzare il South Kensington non solo per la qualità delle collezioni, ma anche perché ospitando biblioteche, scuole di plastica e disegno e sale per conferenze aveva perfettamente coniugato le esigenze di studio, conservazione e divulgazione del buon disegno a favore della produzione seriale. In Italia però il contributo degli industriali e in genere dei privati al rafforzamento degli istituti museali non era paragonabile a quello anglosassone, e le collezioni del Civico erano visitate e riprodotte prevalentemente dagli allievi dell'Accademia (interessati soprattutto ai quadri moderni) piuttosto che dagli artigiani⁴³.

Il tema dell'istruzione artistica continuava comunque a mantenere una sua stringente attualità e sullo scadere del secolo Adolfo Venturi, nell'articolo *Per l'arte italiana* pubblicato sulle pagine della «Nuova Antologia», non poteva astenersi da alcune amare riflessioni su quel «bisogno che si era fatto vivissimo di riforme e di modernità»⁴⁴. Le scuole erano additate per non aver formulato proposte didattiche adeguate, che dovevano mirare alla creazione di una sorta di «scuola-officina» non di carattere generico, ma «declinata secondo le attitudini, i materiali, i bisogni de' paesi», con precise specializzazioni nelle differenti tecniche esecutive, e una grossa responsabilità era addossata ai musei civici:

Il museo deve essere il complemento della scuola d'arte e fornirle in natura gli esemplari delle età migliori; e le artistiche scuole-officine dovranno avere il loro museo speciale, quando i musei, come le scuole, cesseranno d'essere eclettici. Chi pensa tra noi a serbare l'antica cancellata, la balaustra elegante, la serratura a traforo, la chiave ageminata, il cassone ad intaglio: tutti insomma quei saggi delle industrie ove eran prodigate tante cure gentili, tanta fine diligenza di artefici? Ci pensano in vece nostra i musei esteri a raccogliere quelle bazzeccole, campioni delle industrie nuove; e noi pensiamo a ricomprarle ridotte agli usi moderni. Il *South Kensington Museum* di Londra, il *Kunstgewerbe* di Berlino rendono così i più utili servigi all'arte industriale d'Inghilterra e di Germania, mentre noi non ci proviamo neppure a gareggiare con quelle solenni istituzioni nazionali: noi ci crediamo ricchi prodigando ad altri le nostre ricchezze, e non sappiamo che cosa riceviamo oggi e quanto domani daremo in più.

Le nostre gallerie sono tutte varie d'aspetto, ma quasi tutte eclettiche, e ripiene di soli quadri; così che ne' municipi, per la carità di patria degli studiosi dolenti della perdita di

⁴³ Per gli anni della direzione d'Azeglio i dati sono forniti da C. Maritano, *La direzione...*, in c.d.s. Di maggior riferimento per i fabbricanti locali sembrava essere la raccolta di tessuti: C. Maritano, *Per una "storia del lavoro"; la collezione di tessuti*, in C. Maritano, L. Bovenzi (a cura di), *Tessuti, ricami merletti: opere scelte*, Torino 2008, pp. 7-17.

⁴⁴ A. Venturi, *Per l'arte italiana*, in «Nuova Antologia», a. XXXIV, fasc. 672, 16 dicembre 1899, p. 719.

questo o quell'oggetto del luogo, si sono fondati i musei civici, che avrebbero potuto rendere grandissima utilità, se meno eclettici e meglio dotati⁴⁵.

Nello stesso anno la rivista «Arte italiana decorativa e industriale» poteva però presentare il Civico di Torino quale museo di arte applicata, grazie agli incrementi sollecitati da Avondo e alla sua suddivisione delle collezioni per categorie e per tipologie, facilitando con ricostruzioni d'ambiente la corrispondenza tra epoche e stili⁴⁶. Così il direttore aveva concepito la sistemazione delle collezioni di arte antica nell'originaria sede di via Gaudenzio Ferrari, scorporate dai dipinti di arte moderna e destinate ad assumere nel 1908 la titolazione di "Museo Civico di Arte applicata all'Industria". Le attenzioni dell'istituto lasciavano però in disparte la produzione contemporanea, probabilmente concepita come appannaggio del Regio Museo Industriale ma in realtà ancora una possibile mira per le acquisizioni civiche. Lo dimostra per esempio la seduta del Comitato direttivo del 3 febbraio 1903, quando si lamentava che le norme del regolamento vigente avessero impedito l'acquisto di opere alla recente Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna⁴⁷. Avondo osservava che «il nostro Museo ha sempre avuto carattere d'arte retrospettiva e che tutti i Musei di questo genere fissano un limite nel periodo delle loro raccolte», a eccezione del South Kensington in virtù delle cospicue risorse economiche. Sulla stessa linea Ermanno Ferrero invitava il Comitato a mantenere un ambito circoscritto di attenzione, focalizzato in particolare sulla tradizione piemontese, consigliando in tal senso anche la realizzazione di calchi dei principali monumenti artistici della regione a servizio di archeologi e architetti. Ribadiva quindi che gli oggetti moderni avrebbero dovuto trovare sede in altro luogo, e ricordava quanto lamentato spesso da Avondo, e cioè che «Direttori di Musei ed intelligenti d'Arte visitando il nostro Museo, trovano stonatura l'esistenza di una vetrina di ceramica moderna frammista alle altre». Solo nel caso di un futuro ampliamento il Comitato suggeriva di costituire una sezione per i prodotti dell'arte industriale moderna, che avrebbe potuto essere di ammaestramento per gli operai della vicina Scuola di Arti e Mestieri⁴⁸.

La valenza didattica delle collezioni di arte applicata fu tema caro al successore di Avondo, il cuneese Giovanni Vacchetta: storico, erudito e archeologo, studioso di pittura e di ornato e professore di disegno ornamentale, il nuovo direttore coniugava cultura artistica e sapere tecnico⁴⁹. Nella sua visione del museo come luogo dell'apprendimento e dell'istruzione, perfezionava

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 722-723.

⁴⁶ M. di Macco, *Il «Museo Civico d'arte applicata alle industrie in Torino»*, in S. Pettenati e G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città...*, op. cit., 1996, pp. 51-54.

⁴⁷ R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902: le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, catalogo della mostra di Torino, Milano 1994. Le citazioni che seguono provengono da AMCT, CAP 5, "Comitati direttivi dal 1879 al 1912", verbale del Comitato direttivo del 3 febbraio 1903.

⁴⁸ Un riferimento alla possibilità di raccogliere oggetti di arte decorativa contemporanea fece comparsa nei regolamenti del Civico solo nel 1931, sotto la direzione di Vittorio Viale.

⁴⁹ A. Griseri, R. Gabetti, *Le Arti e i mestieri fra Otto e Novecento: commento a Vacchetta*, in G. Vacchetta, *Nuova storia artistica del Santuario della Madonna di Mondovì a Vico*, Cuneo 1984, pp. I-XXX. Sulla direzione di Giovanni Vacchetta e sulla bibliografia a lui relativa si rinvia a: F. Grana, *La direzione separata dei musei civici dal 1913 al 1921: l'esperienza di Enrico Thovez e Giovanni Vacchetta*, in S. Abram (a cura di), *I direttori...*, op. cit., in c.d.s.

l'ordinamento degli oggetti per «materie e lavorazioni»⁵⁰, ma la predilezione dei manufatti secondo criteri di tipo storico artistico era destinata a prevalere negli anni '20 sotto la direzione di Lorenzo Rovere e con la presenza, nel Comitato direttivo, di Lionello Venturi. Un confronto significativo tra queste due opzioni si ebbe per esempio nel 1923, quando l'acquisto della *Madonna col Bambino e S. Anna* di Martino Spanzotti, concluso con l'obiettivo di potenziare il prezioso nucleo di dipinti antichi di scuola piemontese, vedeva Vacchetta sostenere invece la destinazione dell'opera alla Regia Pinacoteca⁵¹. Un ulteriore e più aspro dibattito circa la legittimità di ridefinire la missione del Civico nella direzione dell'arte pura ebbe luogo pochi mesi dopo, quando il Comitato si trovò a deliberare circa l'acquisto di un gruppo scultoreo del '500 (destinato a incrementare la sezione dei legni intagliati) e di una statua del *Cristo di Pietà* del XIII secolo ricondotta al gotico francese: l'architetto Giovanni Chevalley esprimeva le sue perplessità circa una spesa tanto ingente e si chiedeva se piuttosto che procedere in acquisti di tal natura non fosse più opportuno completare le collezioni di oggetti utili agli operai, come ferri, mobili o ceramiche. Venturi coglieva l'occasione per «risolvere questa incertezza di principio», sostenendo come tra i due scopi originari di «raccolgere cose belle» e di «presentare modelli agli artigiani» fosse ormai giunto il momento di attenersi unicamente al primo, dato che gli artigiani non frequentavano i musei e «tutt'al più qualche volta copiano e fanno cose brutte e non personali»⁵². All'insistenza di Chevalley, Rovere rispondeva appoggiando le affermazioni di Venturi («gli artigiani a studiare non vengono»⁵³), sancendo la priorità conferita alle collezioni d'arte e avviando così la felice stagione di acquisti, studi ed esposizioni che avrebbe caratterizzato la direzione di Vittorio Viale nei decenni a venire.

Il contributo che i Musei Civici piemontesi hanno dato nel corso del '900 alla salvaguardia e alla definizione della storia artistica regionale resta, non solo per Torino, una delle loro eredità più significative. Il pensiero corre inevitabilmente alle mostre organizzate da Viale a partire dalla seconda metà degli anni '30 (dalla mostra sul Barocco del 1937, a "Gotico e Rinascimento" del 1939 fino alla grandiosa "Mostra del Barocco Piemontese" del 1963), che nella loro capacità di impostare un discorso organico sulla cultura figurativa piemontese seppero incontrare quanto veniva fatto in sedi periferiche per la definizione della fisionomia artistica della regione e per la salvaguardia delle sue testimonianze. La mostra del 1937 per esempio incontrava gli sforzi di chi, come la giovane funzionaria di Soprintendenza Noemi Gabrielli, era impegnata tra rigore filologico e spirito di tutela nella rivalutazione dell'arte barocca in Piemonte⁵⁴. In quell'occasione il pubblico torinese aveva potuto apprezzare le qualità del pittore di Casale Monferrato Pietro Francesco Guala (1698-1757), oggetto l'anno successivo di una rassegna retrospettiva nella città natale che

⁵⁰ La definizione, tratta dalla relazione sull'esercizio del Civico per l'anno 1913, è citata da *Ibidem*.

⁵¹ Sull'episodio, e più in generale sulla direzione di Lorenzo Rovere, si rinvia a D. Zanardo, *I musei Civici negli anni Venti. La direzione di Lorenzo Rovere*, in S. Abram (a cura di), *I direttori...*, op. cit., in c.d.s.

⁵² AMC, CAP 6, "Verballi Comitato Arte antica 1913-1924", seduta dell'8 marzo 1923.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ C. Bertolotto, *Noemi Gabrielli*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 266-277; N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal IX al XVIII secolo*, Torino 1935.

avrebbe consolidato l'avvio di una ripresa storico critica ancor viva in anni molto recenti⁵⁵. D'altro canto la possibilità di fare perno sulle potenzialità offerte dagli istituti civici consentì anche agli organismi statali fortunate congiunture: valga a titolo di esempio ancora il caso casalese, dove nel dopoguerra proprio la Gabrielli ebbe un ruolo di primo piano per la riorganizzazione di Palazzo Vitta e successivamente per la riapertura del Museo nel 1966 in Palazzo Treville.

8.1.3 *Promuovere l'arte contemporanea*

L'insistenza sullo studio del disegno e dei classici aveva fatto del museo pubblico ottocentesco una delle più apprezzate palestre per gli allievi delle accademie e degli istituti d'arte: la frequentazione di pinacoteche e gallerie da parte dei giovani artisti aveva così suggerito anche a diversi musei civici di indicare in coloro che si esercitavano nello studio delle belle arti tra i principali destinatari delle loro raccolte. Una missione ritenuta primaria soprattutto per le collezioni cresciute a fianco di scuole artistiche, come la Pinacoteca dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli, e per le prime gallerie d'arte moderna, come quelle di Torino e Alessandria. Non è un caso quindi che la direzione di questi istituti sia stata affidata spesso e volentieri ad artisti, meglio ancora se legati da rapporti di stima e fiducia con i collezionisti che determinarono la nascita dei musei. Un esempio italiano fu quello del Museo Revoltella di Trieste: copie del suo primo regolamento del 1872, anno in cui fu inaugurato l'istituto e affidato alla direzione del pittore Augusto Tominz, si trovano infatti in diversi archivi dei musei civici piemontesi⁵⁶.

Il caso alessandrino, che sarà più ampiamente affrontato, mostra come l'impulso dato al sostegno della produzione artistica locale dal fondatore Antonio Maria Viecha rappresenterà un indirizzo di sviluppo mai accantonato dalla Pinacoteca, attenta fin dall'inizio a preservare la propria funzione didattica⁵⁷ e impegnata in una politica di acquisti dell'arte contemporanea locale, con alti e bassi, per buona parte del novecento⁵⁸.

⁵⁵ Sulla figura di Guala e sulla sua fortuna critica si rinvia a: G. Romano, C. Spantigati (a cura di), *Da Musso a Guala*, catalogo della mostra, Casale Monferrato 1999.

⁵⁶ *Regolamento organico del Civico Museo Revoltella di Belle Arti in Trieste adottato dal Consiglio della Città nella tornata 23 dicembre 1872*, Trieste 1873.

⁵⁷ La documentazione d'archivio (ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Pinacoteca Viecha – domande per copiare quadri per farne deposito in Pinacoteca e per visite alla medesima – richieste varie") riporta diverse richieste di copie da dipinti della Pinacoteca: nel 1885 la Giunta municipale confermava l'autorizzazione concessa ad «alcuni pittori del luogo», tra il 1889 e il 1891 il pittore e incisore Noradino Ornato studiava e copiava le opere esposte, nel 1894 il maestro Vittorio Maggi copiava quadri di paesaggio, nel 1896 la signorina Enrica Gastaldi (figlia del capo stazione di Canelli, già allieva per due anni a Torino di Crescentino Caselli presso l'Accademia Albertina) era autorizzata a copiare i quadri di Migliara, nel 1902 l'allievo della Scuola di Arti e Mestieri Giuseppe Vitale faceva il rilievo delle miniature dei corali di Pio V, nel 1903 il pittore dilettante Umberto Manuelli chiedeva di poter effettuare copie da Migliara per lo studio delle luci, nel 1911 il pittore alessandrino Vittorio Trombetti studiava i dipinti di Sassi e ancora nel 1921 le opere della Pinacoteca erano messe a disposizione dello studente di belle arti Giuseppe Maria Cattano.

⁵⁸ P. Vivarelli, *Il Novecento*, in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca...*, op. cit., 1986, pp. 161-174. Segno di una vocazione coltivata fino ad anni molto recenti è il volume: A. Repetto, F. Massucco, M. Rosci (a cura di), *Lo sguardo indiscreto. Arte del XX secolo dalle collezioni alessandrine*, catalogo della mostra, Milano 2000.

A Torino la nascita del Museo Civico, con i suoi primi regolamenti indirizzati all'incremento della sezione di arte moderna presto resa autonoma, ben si inseriva nel "sistema delle arti" cittadino⁵⁹. L'unica eccezione fu rappresentata, come abbiamo già visto, dall'ipotesi del 1870 di rinunciare alla formazione di una galleria d'arte moderna a causa delle risorse ritenute esigue per un suo valido incremento. Il problema delle dotazioni a disposizione segnava infatti con decisione la politica degli acquisti: in una seduta del Comitato direttivo del 1886, dove ci si chiedeva se la sezione di arte moderna dovesse fare acquisto «solo di opere distintissime», Gastaldi invocava la necessità che l'istituzione pubblica si dedicasse in particolare ai grandi dipinti della pittura di storia:

[...] crede che siccome la Società moderna per diversi motivi non fa in genere acquisto di opere di levato prezzo, di grande formato, di difficile composizione, in una parola non sostiene l'arte vera, e le sue più grandiose manifestazioni, egli crede che tanto maggior obbligo incomba al Municipio e per esso alla Direzione del Museo Civico di sostenere quest'arte, acquistando in massima unicamente quadri che al merito dell'esecuzione uniscano quello di un concetto fortemente sentito e nobilmente espresso, e siano anche ragguardevoli per mole e per i fatti che rappresentano⁶⁰.

Come è stato osservato, le sculture s'inserivano sporadicamente tra gli acquisti del Civico, anche perché gli scultori entrarono a far parte del Comitato direttivo solo a partire dagli anni della direzione d'Azeglio, con Odoardo Tabacchi e Davide Calandra⁶¹. I primi acquisti di dipinti avevano invece mirato a opere di carattere accademico, giocate su soggetti edificanti e didascalici, come *I natali di Platone* di Luigi Mussini o il *Pietro Micca* di Andrea Gastaldi. Quest'ultimo era stato acquistato nel 1860 all'esposizione della Società Promotrice, nata nel 1842 con il chiaro intento di stimolare il mercato dell'arte e presto divenuta la sede ufficiale presso la quale effettuare gli acquisti.

L'aver dedicato una sezione del Civico alla pittura moderna implicava anche una sorta di scelta di campo in merito al panorama di riferimento. A partire dal 1879, quando i regolamenti cominciarono a specificare gli ambiti collezionistici, la terza sezione delle raccolte era indicata nell'articolo 1 come di «oggetti di arte italiana moderna»⁶², per essere poi specificata nel 1899 caratterizzazione invece regionale di pittura, scultura e decorazione architettonica. Sono gli anni della direzione di Avondo, che aveva vissuto da protagonista la felice stagione del paesismo

⁵⁹ R. Maggio Serra, *La pittura in Piemonte nella seconda metà dell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Venezia 1990, pp. 65-86; R. Maggio Serra, *I sistemi dell'arte nell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Venezia 1990, pp. 629-652; M. M. Lamberti, *Tra promozione delle arti e collezione esemplare: la Società Promotrice e la Galleria Civica d'arte moderna di Torino*, in E. Borsellino (a cura di), *Musei locali, luoghi e musei*, atti del convegno (Roma, 14-16 ottobre 1987), Roma 1990, pp. 52-59.

⁶⁰ AMCT, CAP 5, "Comitati direttivi dal 1879 al 1912", verbale del Comitato direttivo, Sezione Arte Moderna, del 12 maggio 1886.

⁶¹ R. Maggio Serra, *La cultura artistica nella seconda metà dell'Ottocento*, in U. Levra (a cura di), *Storia di Torino Einaudi*, Vol. 7 "Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)", Torino 2001, pp. 576-615.

⁶² L'obiettivo di una galleria di raggio nazionale era confermato nel 1877 dalla richiesta presentata dal Sindaco Rignon al Governo perché, in occasione dell'Esposizione nazionale artistica di Napoli, favorisse l'ingresso in museo di opere di scuola toscana e romana: A. Piatti, *Bartolomeo Gastaldi*, op. cit., in c.d.s.

piemontese e che per l'Esposizione del 1884 aveva contribuito a introdurre uno sguardo nuovo sulle peculiarità artistiche e architettoniche della regione.

L'attenzione al mercato locale rispondeva anche meglio alle possibilità economiche dell'istituto. Il ricorso alle pubbliche esposizioni legittimava le scelte compiute e rappresentava per l'immagine del museo un veicolo di richiamo e prestigio⁶³: alla Triennale della Società Promotrice delle Belle Arti del 1896, per esempio, risultava così plausibile trascurare opere di Morbelli, Pellizza da Volpedo e Previati a vantaggio di Giacomo Grosso oppure ancora dell'anomalo *Narofjord* del norvegese Normann. Per il direttore Avondo, che vestiva anche l'abito di uno dei più noti pittori torinesi di fine secolo, non fu facile gestire l'incalzante commistione tra Comitato direttivo, amministrazione civica e ambiente artistico cittadino, tanto da giungere esasperato a rassegnare nel 1906 le mai accolte dimissioni. La sua idea di dover garantire al Civico un'adeguata selettività lo conduceva infatti a scelte più rigorose, spesso malviste da parte dei colleghi ma garanti di un'attenzione che desiderava costante nei confronti della qualità delle scelte, per garantire al museo una degna collocazione nel più ampio panorama nazionale. Nel 1908 l'articolo 7 del *Regolamento* per la sezione di arte moderna imponeva così al comitato direttivo, a fronte degli acquisti in pubbliche esposizioni, di compilare una relazione ove indicare «i motivi per cui li ritenne di buon incremento al Museo» e per evidente conflitto di interessi proibiva l'acquisto di opere realizzate da alcuno dei propri membri in carica.

Nel 1911 il critico torinese Ernesto Ferrettini, nel descrivere le sale del Museo, poteva così dichiarare (seppur tiepidamente) che tra i capolavori della pittura piemontese comunque «i grandi nomi non mancano»⁶⁴. Di lì a poco la direzione di Enrico Thovez avrebbe portato tutto il peso delle sue predilezioni estetiche, contestate dalla critica successiva, e di un Comitato direttivo avaro di scelte coraggiose: la miope resistenza di fronte alle insistenti offerte di Etha Fless, per esempio, fece perdere al Civico un'importante devoluzione di opere di Medardo Rosso⁶⁵.

Il Comitato direttivo che determinava gli acquisti per la sezione di arte moderna risultava quindi compromesso nelle sue funzioni decisionali: scatenando le più aspre polemiche e determinando una situazione di *empasse*, il nuovo Regolamento del 1924 escludeva così la prevalenza degli artisti militanti all'interno del Comitato, che doveva essere invece formato in parti uguali di artisti e di critici e cultori d'arte. Lionello Venturi, che a Torino ricopriva ormai la cattedra di professore ordinario di storia dell'arte e che ebbe un ruolo significativo negli indirizzi di gusto del collezionismo torinese, nel 1924 fu quindi inserito dal commissario prefettizio all'interno di una commissione speciale di cui facevano parte anche Rovere e Pacchioni. In sede di riunione Venturi aveva sollevato con vigore la questione delle politiche degli acquisti, contestando «questo sistema di cercare nelle Esposizioni il meglio o il meno peggio» e rivendicando il dovere di guardare al carattere di permanenza e rappresentatività della collezione civica:

⁶³ F. Ferro, *La direzione di Vittorio Avondo*, op. cit., in c.d.s.; R. Maggio Serra, *L'arte in mostra nella seconda metà dell'Ottocento*, in U. Levra, R. Roccia (a cura di), *Le esposizioni torinesi 1805-1911. Specchio del progresso e macchina del consenso*, Torino 2003, pp. 297-322.

⁶⁴ E. Ferrettini, *Il museo civico d'Arte moderna*, in «L'Esposizione di Torino», A. II, n. 23, 30 maggio 1911, pp. 360-372.

⁶⁵ Per una ricostruzione della vicenda e più in generale sulla direzione di Thovez si rinvia a F. Grana, *La direzione separata dei musei civici...*, op. cit., in c.d.s.

«L'Esposizione ha sempre qualche cosa di casuale, la Galleria deve rappresentare qualche cosa al di fuori di queste condizioni contingenti e indipendentemente dall'incoraggiamento agli Artisti. Il giudizio deve essere assoluto in rapporto al valore dell'oggetto e non alla bontà dell'Esposizione»⁶⁶.

Rovere e Pacchioni appoggiavano questa risoluta invocazione di una svolta, ben rappresentata l'anno successivo dalla decisione di acquistare presso l'Esposizione degli Amici dell'Arte solo opere della sezione del "Bianco e Nero" poiché considerate indicative di un positivo ritorno degli artisti alla pratica del disegno e funzionali all'incremento di «quella raccolta che già possediamo di disegni, incisioni e litografie e che non è trascurata, è anzi tenuta viva negli altri maggiori Musei italiani»⁶⁷.

Toccò al Regolamento sottoscritto da Vittorio Viale nel 1931 ristabilire un equilibrio tra acquisti locali e sovralocali, facendo riferimento a una «Galleria d'Arte Moderna, avente per scopo la storia della pittura, scultura, principalmente del Piemonte, ma con riguardo anche alle principali correnti dell'Italia dal principio del sec. XIX in poi».

⁶⁶ AMCT, CAP 10, "Comitato direttivo Arte moderna 1923 (20)-28", verbale del Comitato direttivo, Sezione Arte Moderna, del 19 e 20 giugno 1924.

⁶⁷ *Lorenzo Rovere al Commissario Prefettizio*, 4 febbraio 1925, *Ibidem*. Sulla direzione di Lorenzo Rovere: D. Zanardo, / *musei Civici negli anni Venti...*, op. cit., in c.d.s.

8.2 Il funzionamento

8.2.1 *L'acquisizione e la cura delle collezioni*

Alla definizione del significato da attribuire alle collezioni raccolte dai musei civici corrispose una progressiva definizione della loro organizzazione. In parte si trattò di individuare gli strumenti più consoni alla missione stabilita, ma non mancarono interventi e decisioni in linea con una concezione del museo quale istituto con regole proprie e particolari, scritte per garantirne un funzionamento adeguato e in linea con la coeva evoluzione dei più attrezzati istituti statali.

A Torino i primi anni di esperienza portarono a un fare del regolamento un mezzo di controllo rispetto alle scelte del museo, sempre più orientato a porsi in chiara complementarietà nel panorama cittadino, già marcato dalla presenza della Regia Pinacoteca, del Museo di Antichità e del Museo Industriale. La responsabilità degli acquisti risultava quindi cruciale: affidata nel *Regolamento* del 1863 alla Giunta Municipale, a partire dal 1879 fu trasferita ai Sotto-comitati direttivi, cui spettavano anche le proposte di scambio o alienazione e l'accettazione di doni e depositi⁶⁸. In casi eccezionali era prevista una speciale prerogativa per il Direttore, che poteva liberamente fare acquisto di oggetti ritenuti «convenienti per il Museo» (art. 25), qualora non fosse possibile riunire i Sotto-comitati oppure, a partire dal 1899, anche nei casi di urgenza. L'autonomia decisionale delle componenti tecnico-scientifiche fu ridimensionata a partire dal *Regolamento* del 1924, quando la deliberazione di acquisto tornò nelle mani della Giunta municipale, sebbene «esclusivamente in seguito a proposta od a parere favorevole del competente Comitato direttivo» (art. 11) e con la possibilità che in casi eccezionali il Direttore procedesse autonomamente.

Altrettanto bisognosa di norme era la questione dei doni e dei depositi. L'orgoglio civico infatti poneva sempre più frequentemente serie difficoltà rispetto all'organicità delle raccolte, compulsivamente accresciute da uno svariato afflusso di opere d'arte, cimeli e testimonianze storiche. Fin dalle origini i regolamenti torinesi sottoponevano l'accettazione dei doni al parere dei comitati direttivi, ma già nel *Regolamento* del 1879 il deposito di oggetti da parte di privati era vincolato agli indirizzi collezionistici del Museo (art. 10) e in quello del 1899 si introduceva per gli oggetti d'arte il criterio del «serio valore» (art. 10).

Il controllo della fisionomia delle collezioni poggiava inoltre sulla possibilità di procedere a cambi e cessioni, pratica che come abbiamo visto consentì al Civico di Torino di focalizzare le proprie attenzioni sugli oggetti d'arte dall'epoca rinascimentale in poi a discapito delle raccolte di antichità. Il tema venne introdotto dal *Regolamento* del 1879 (artt. 14, 16), che attribuiva al Sotto-comitato direttivo il diritto di proposta e alla Giunta municipale la prerogativa di autorizzare vendite o altre modalità di trasferimento degli oggetti. Dal 1899 (art. 8) si prevedeva che le somme

⁶⁸ Fin dal 1863 era prevista per tutti gli oggetti facenti parte delle raccolte del Museo Civico di Torino la compilazione di un «catalogo colla indicazione del giorno in cui furono acquistati, del prezzo pagato, della provenienza, e di tutto ciò che sarà creduto necessario a farne conoscere l'autenticità ed il pregio» (art. 20).

realizzate tramite alienazione confluissero nel fondo di dotazione dell'istituto per gli acquisti dell'anno successivo, prevedendo però particolari cautele per le opere d'arte di artisti viventi, che in caso di sostituzione necessitavano dell'unanimità di voti all'interno del rispettivo Sotto-comitato. Era contestualmente formalizzata una revisione decennale della raccolta di arte moderna, con facoltà della Giunta municipale (su indicazione di una commissione appositamente nominata) di prelevare dipinti e oggetti d'arte dal Museo destinandoli a locali municipali o altrove (art. 21)⁶⁹. Sulla collocazione delle opere all'interno del Museo era comunque espressa l'autorità del Direttore, cui spettava la scelta di eventuali trasferimenti o di modifica alla disposizione degli oggetti.

A differenza delle testimonianze di antichità e storia, più volentieri interpretate secondo il proprio valore documentario, i dipinti di arte antica e moderna conservati dai musei civici erano sottoposti a un più severo vaglio, nell'intento di preservare criteri di pregio il più possibile universali e meno sottoposti a mire localistiche. Come vedremo, ad Alessandria il riordino operato nei primi anni del '900 fu accompagnato da uno spoglio sistematico, operato sulla base del riordino di Lorenzo Bordes e in accordo con l'amministrazione civica: ne fecero le spese alcuni dipinti del lascito Berta e del già ampiamente rappresentato pittore alessandrino Francesco Mensi.

Il tema dei prestiti di opere si affaccia piuttosto tardi tra gli articoli dei regolamenti, rimanendo per lungo tempo assimilato a generici trasporti di opere generalmente preclusi. Una specifica indicazione di divieto era stata imposta da Alfredo Giannoni all'atto di donare la propria pinacoteca al Comune di Novara nel 1930⁷⁰, mentre a Torino sotto la direzione di Vittorio Viale (di cui sono note le abilità curatoriali e organizzative di importanti eventi espositivi) si procedeva nel 1957 a un'apposita deliberazione del Consiglio comunale: erano esclusi dal prestito «i grandi capolavori delle civiche raccolte» (come il *Ritratto di ignoto* di Antonello da Messina, il codice *Les tres belles Heures du duc de Berry* e il messale del Cardinale Della Rovere), le tavole antiche e le sculture lignee, i manufatti di particolare fragilità (come marmi, terrecotte, ceramiche, vetri a oro e dipinti, vetrate) insieme a oreficerie, monete e medaglie, vincolando il prestito di qualunque altro oggetto al parere tecnico degli organi direttivi «sullo stato dell'opera e dell'oggetto, e sulla convenienza o meno della concessione del prestito, agli effetti della buona conservazione»⁷¹.

La salvaguardia dell'integrità delle opere e del loro stato di conservazione era demandata alla direzione, anche se all'interno dei regolamenti era in genere assimilata alle spese necessarie per una generica manutenzione degli spazi del museo. La prerogativa era comunque chiara, come dimostra per esempio la polemica scatenata da d'Azeglio in occasione dei restauri al Bucintoro deliberati dalla Giunta municipale senza averlo prima consultato⁷². L'occasione era quella

⁶⁹ Nel *Regolamento* del 1908 la revisione è prevista ogni cinque anni, ma accompagnata dalla prescrizione di compiere le scelte «conservando però sempre il carattere del Museo» (art. 21).

⁷⁰ Sulla base di questa disposizione nel 1940 si rifiutava alla Pinacoteca di Alessandria il prestito di alcune opere di Cesare Tallone ed Eleuterio Pagliano: cfr. § 9.5.

⁷¹ *Norme per la concessione in prestito, a mostre e a manifestazioni delle opere ed oggetti d'arte delle raccolte dei civici musei* (Deliberazione del Consiglio comunale in data 13 maggio 1957), in AMCT, CAA 945.

⁷² C. Maritano, *La direzione di Emanuele Tapparelli d'Azeglio*, op. cit., in c.d.s. Sull'attenzione all'integrità dei reperti mostrata dal marchese d'Azeglio nel settore dei tessuti si rinvia a C. Maritano, *Per una "storia del lavoro": la collezione di tessuti*, op. cit., 2008, p. 9.

dell'Esposizione del 1884, in vista della quale il Comitato direttivo aveva animatamente discusso circa la necessità di "ravvivare" i dipinti della collezione, deliberando infine di affidare ad Andrea Gastaldi e a Carlo Arpesani la stesura di una «leggerissima vernice ai pochi quadri che ne hanno assoluto bisogno»⁷³. Il conferimento di incarichi di restauro a membri del Comitato direttivo con professione di artisti o insegnanti d'arte si presentò a più riprese quale soluzione preferenziale per il Civico di Torino, che soprattutto nel corso del secondo decennio del '900 fece spesso ricorso alle note abilità dello stesso direttore della sezione di arte antica Giovanni Vacchetta⁷⁴.

Già noto per i numerosi interventi operati e coordinati sul territorio⁷⁵, Vacchetta indirizzava le sue conoscenze sulle tecniche e sui materiali anche verso la sperimentazione di nuove soluzioni per il restauro: nel 1914 insieme ad Alfredo d'Andrade aveva studiato le modalità di recupero della vetrata proveniente da Superga⁷⁶, mentre l'anno precedente aveva al Comitato di poter effettuare una prova di intervento sulle opere della collezione Fontana con un «metodo di ristauo da lui studiato»⁷⁷. Dopo pochi mesi riferiva di aver avviato i lavori su una tavola a tempera, dove aveva fissato il colore con gomma dragante, e di essere in procinto di affrontare la pittura ad olio⁷⁸. Nel 1915 il prestigio dei dipinti contenuti nella donazione Fontana suggeriva però il ricorso ai fratelli Porta, abili restauratori milanesi già attivi per conto del direttore della Galleria Sabauda Vesme e per l'Ufficio regionale in diverse località piemontesi. Nel corso degli anni '20 il riferimento a operatori di professione procedette di pari passo con l'affermazione del concetto di restauro quale esito dell'inscindibile connubio tra il restauratore e lo storico e conoscitore d'arte, rappresentato al Museo Civico di Torino dai numerosi interventi condotti da Carlo Cussetti sotto la direzione di Lorenzo Rovere, Lionello Venturi e poi di Vittorio Viale⁷⁹.

Anche sul territorio piemontese il tema della conservazione si affinava verso una più precisa consapevolezza dei valori storici e formali delle opere d'arte; in concomitanza con il progressivo inserimento degli uffici di tutela nei processi decisionali, nelle scelte di restauro gli organi direttivi dei musei locali sostituirono progressivamente alla finalità estetica quella conoscitiva

⁷³ AMCT, CAP 5, "Comitati direttivi dal 1879 al 1912", verbale del Comitato direttivo del 15 novembre 1883. Nella stessa occasione Odoardo Tabacchi era incaricato di restaurare il bassorilievo che attornia la base del progetto di monumento al Conte di Cavour.

⁷⁴ F. Grana, *La direzione separata dei musei civici...*, op. cit., in c.d.s.

⁷⁵ Già collaboratore di d'Andrade presso l'Ufficio regionale, Vacchetta aveva restaurato nel 1908 alcune pitture della chiesa di Salbertrand e del campanile della cattedrale di Susa e nel 1909 alcuni dipinti della chiesa di San Domenico a Torino; insieme a Ovidio Fonti (che nel 1921 avrebbe nominato coadiutore del Corso Superiore di Ornato al Politecnico) aveva partecipato nel 1911 al restauro dell'abbazia di S. Antonio di Ranverso, seguito l'anno successivo dal progetto di restauro dell'apparato pittorico della chiesa di San Giovanni a Saluzzo; nel 1916 dirigeva il restauro delle pitture del Refettorio del Monastero a Vicoforte eseguito da Francesco Chiapasco, nel 1920 faceva parte della commissione per il restauro della chiesa di S. Secondo e S. Pietro ad Asti e nel 1924 dirigeva gli interventi sulle pitture interne del Castello del Valentino eseguiti dal prof. Mossello.

⁷⁶ AMCT, CAP 6, "Verballi Comitato Arte antica 1913-1924", verbale del 2 aprile 1914.

⁷⁷ *Ibidem*, verbale del 17 aprile 1913.

⁷⁸ *Ibidem*, verbale del 18 giugno 1913.

⁷⁹ R. Genta, *La cultura del restauro a Torino nell'opera di Carlo Cussetti*, tesi di laurea in Storia della Critica d'Arte, Università degli studi di Torino, a. a. 2000/2001, rel. Michela di Macco; D. Zanardo, D. Zanardo, *I musei Civici negli anni Venti...*, op. cit., in c.d.s.

e conservativa, entrambe sorrette da un sempre maggior ricorso a criteri di filologica considerazione dei manufatti. A Casale, per esempio, se in un primo tempo il prelievo delle lunette affrescate nel chiostro di Santa Croce era stato affidato al pittore locale Alessandro Pugno, la richiesta di sospensione dei lavori presentata al Consiglio comunale da Francesco Negri (che puntava il dito contro le consistenti ridipinture in corso) condusse all'intervento dell'esperto restauratore Venceslao Bigoni, che procedette allo stacco degli affreschi e al loro trasferimento nel Museo Civico⁸⁰.

A partire da primo decennio del '900, quando numerosi musei civici piemontesi si trovarono impegnati in operazioni di riorganizzazione degli spazi e riordino delle collezioni, le scelte e le modalità di restauro si prestano a ulteriori possibilità di lettura. Ad Alessandria, per esempio, l'intervento sui corali di Boscomarengo, che sollevò le perplessità del ministero e la seria preoccupazione di Venturi, s'inquadrava perfettamente nel disegno espositivo messo a punto dal Municipio, che prevedeva l'ordinata disposizione di questo straordinario *corpus* di volumi all'interno di scaffalature appositamente progettate e realizzate: l'integrità e la ritrovata omogeneità dei dorsi avrebbe sicuramente contribuito a creare un maggiore effetto d'insieme⁸¹. A Vercelli, dove l'apertura del Museo Leone era condotta da Federico Arborio Mella in seno all'Istituto di Belle Arti, se da un alto si consolidava il riferimento a restauratori di professione condotto a fianco degli uffici di tutela, dall'altra non si poteva prescindere anche in questo caso dalle esigenze espositive, per esempio con la sostituzione delle cornici dei dipinti di scuola vercellese destinati a essere collocati nelle sale della pinacoteca⁸².

8.2.2 *Uomini e mezzi*

Nelle sezioni dedicate agli organi direttivi e al personale, i Regolamenti riflettono il grado di adeguamento alla professionalizzazione delle figure museali, sullo sfondo di una realtà nazionale che a cavallo dei due secoli vedeva figure come quella di Adolfo Venturi e Corrado Ricci impegnate nel riconoscimento dello statuto disciplinare della storia dell'arte e nella considerazione prioritaria delle competenze tecnico-scientifiche per la guida degli istituti museali.

Le realtà locali in Piemonte presentano situazioni di volta in volta diverse che, più che legate a un'idea del museo e del suo funzionamento, risultano determinate da specifiche contingenze e dagli interlocutori scelti dalle istituzioni. Sebbene il caso torinese fosse oggetto di riflessioni e decisioni più strutturate, vale la pena ricordare come comunque l'ingresso in organico del ruolo di direttore, assunto per concorso e stipendiato, sia giunta solo nel 1930, consentendo la nomina di Vittorio Viale. Nella più ampia realtà nazionale si distinse per esempio la città di Milano, dove già nel 1917 era stato messo a punto un sistema di autonomia gestionale per le raccolte del

⁸⁰ G. Mazza, *Le civiche raccolte*, in G. Mazza e C. Spantigati, *Le collezioni del Museo Civico di Casale. Catalogo delle opere esposte*, s. l., 1995, in part. p. 38.

⁸¹ Cfr. § 9.3.3.

⁸² Cfr. § 10.2.3.

Castello Sforzesco: il funzionamento amministrativo, scientifico e artistico del Castello e delle istituzioni che vi facevano capo era affidato in modo autonomo a un Collegio di Conservatori, eletto dal Consiglio Comunale e presieduto da un Sovrintendente che però si avvaleva di direttori e personale scientifico nominati con un concorso pubblico per titoli. Un esempio ancor più precoce è quello Bolognese, dove la discendenza dall'ambiente universitario portò fin da subito a richiedere la conduzione del Museo da parte di figure di specialisti: nel 1881, accanto al direttore generale Giovanni Gozzadini, erano stati nominati altri due direttori, l'archeologo Edoardo Brizio per la parte antica e il bibliotecario Luigi Frati per le sezioni medievale e moderna⁸³.

Il primo *Regolamento* del Museo Civico di Torino del 1863, oltre a riflettere la natura ancora incerta dell'istituzione, manifestava la necessità di normare il rapporto con il mercato dell'arte contemporanea. Di qui la necessità che il Comitato direttivo, di nomina politica, ogni anno individuasse un gruppo di esperti, ossia dodici persone «capaci di dar giudizio in materia d'arte» (art. 12): di fronte a oggetti offerti in dono o in deposito o all'opportunità di un acquisto, sei membri scelti a estrazione componevano il "Giuri", dotato di parere vincolante. A partire dal 1879 le prerogative del Giuri furono rimesse in mano al Comitato direttivo.

Il Comitato direttivo era stato originariamente concepito come presieduto dall'assessore all'istruzione, nominato dalla Giunta in carica e composto di sei membri, due dei quali potevano essere nominati al di fuori del Consiglio comunale «tra i periti nelle scienze e nelle arti» (art. 2 del *Regolamento* del 1863). Al Comitato spettavano la proposta di acquisti o accettazione di doni, la conservazione e l'ordinamento delle raccolte e infine la disciplina di accesso al Museo per visitatori e artisti. Nel 1879 i membri salirono a 16, con incarico di tre anni rinnovabile e posti sotto la presidenza del Sindaco, che in caso di parità di voti in sede di deliberazione determinava il peso della scelta⁸⁴. Suddivisi in due Sotto-comitati, «di cui uno si occupa più specialmente della storia del lavoro, l'altro dell'arte moderna» (art. 5), nel 1899 furono ridotti il primo a sei membri e il secondo a quattro, nominati su proposta del Direttore e con facoltà di aggregare al Sotto-comitato per l'arte moderna due artisti in occasione di acquisti alle pubbliche esposizioni. A partire dal 1908 i due membri aggiuntivi erano eletti dagli artisti, mediante votazione degli iscritti nelle liste elettorali per il Consiglio superiore di belle arti, e il mandato era limitato a due anni, con rinnovo consentito solo dopo il decorso di un altro biennio. Tali provvedimenti s'inserivano nel tentativo di sanare l'ambiguità insita nel Sotto-comitato, dove l'influenza degli artisti sulle scelte di acquisizione aveva da tempo rivelato le proprie criticità⁸⁵. In seguito al periodo di separazione delle direzioni⁸⁶, a partire

⁸³ P. Ducati, *Guida del Museo Civico di Bologna*, Regia Tipografia, Bologna 1928. Da ricordare anche realtà che lamentavano invece la mancanza di personale e di procedure adeguate, come per esempio Verona (G. Bernardini, *La collezione dei quadri nel Museo Civico di Verona*, in «Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica», A. XXIX, vol. II, supplemento al n. 31, Roma 1902, pp. 1359-1418).

⁸⁴ Il *Regolamento* del 1879 prevedeva votazioni in massima palesi, con la possibilità di ricorrere al voto segreto «quando si tratti di questioni di persone e quando ne sia fatta istanza motivata da un consigliere» (art. 9).

⁸⁵ L'articolo 7 del *Regolamento* del 1908 per la sezione "Arte Moderna" introduceva inoltre per il Sotto-comitato l'obbligo di indicare nella relazione sugli acquisti «i motivi per cui li ritenne di buon incremento al Museo». Dal 1913 i membri del Comitato direttivo per l'Arte moderna rimanevano in carica quattro anni, con possibilità di rinnovo dopo una pausa di un anno.

dal *Regolamento* del 1924 il Comitato direttivo per l'Arte moderna era ridotto a quattro componenti: due nominati dal Consiglio comunale su indicazione del Direttore «fra critici e cultori d'arte, non professionisti» (art. 6) e due artisti⁸⁷. Un criterio di competenza specifica per i membri del Comitato per l'Arte antica fu introdotto solo dal *Regolamento* del 1931, secondo cui la nomina doveva essere fatta «fra persone di riconosciuta competenza nella storia dell'arte, cercando nel possibile, che la particolare competenza di ognuno riguardi una delle varie sezioni del Museo» (art. 6).

Tra i membri del Comitato direttivo, la Giunta municipale (dal 1913 il Consiglio comunale) nominava il direttore del Museo, la cui carica (onoraria fino al 1924) aveva la durata di sei anni, senza limiti di rieleggibilità. I compiti a lui attribuiti prevedevano il possesso di nozioni specifiche, per esempio là dove gli veniva affidata la formazione dei cataloghi delle diverse raccolte «procurandosi, per quanto possibile, nozioni sulla provenienza e sulla storia degli oggetti acquistati»⁸⁸; era responsabile delle comunicazioni del Museo con l'amministrazione civica e con l'esterno, disponeva le opere ritenute necessarie per l'allestimento e in casi straordinari o d'urgenza poteva fare acquisti di propria autorità. Con il *Regolamento* del 1924 era introdotta la nomina per pubblico concorso o per chiamata: la carica di direttore era quindi assimilata a quella di un dipendente comunale (quindi stipendiata) e si modificava anche il rapporto con i Comitati direttivi, posti quale strumento di supporto alla sua attività secondo una impostazione progressivamente più verticalistica dell'organo di direzione⁸⁹.

Nel caso di musei nati dall'elargizione di un donatore, i regolamenti potevano prevedere che egli stesso o persona di sua fiducia facessero parte degli organi direttivi⁹⁰. Ad Alessandria ciò non accadde formalmente, sebbene in seguito all'atto di donazione il Municipio avesse stabilito di coinvolgere Antonio Maria Viecha nell'allestimento della sede della Pinacoteca; i primi conservatori della collezione furono inoltre artisti a lui vicini e amici. La gestione dei musei alessandrini fu affidata alla direzione della Biblioteca civica, senza dare luogo a una più meditata impostazione

⁸⁶ Dal 1913 il Civico di Torino ebbe infatti un direttore per la sezione di Arte Moderna (Enrico Thovez) e uno per la sezione di Arte antica (Giovanni Vacchetta): F. Grana, *La direzione separata dei musei civici...*, op. cit., in c.d.s.

⁸⁷ A partire dal 1931 i due artisti dovevano essere nominati dal Sindacato provinciale fascista, mentre con il *regolamento* del 1952 si stabilì che dovessero essere «un pittore ed uno scultore, nominati mediante votazione a scrutinio segreto dagli artisti, che siano o siano stati titolari delle cattedre di pittura, scultura, decorazione ed incisione all'Accademia Albertina» (art. 6).

⁸⁸ Art. 22 del *Regolamento* del 1879.

⁸⁹ Il *Regolamento* emesso nel 1931 (sotto la direzione di Vittorio Viale) prevedeva che la scelta fosse effettuata dal Podestà e conferiva al direttore un ruolo di elevata autorevolezza, oltre che sempre più consono ai diversi aspetti dell'attività di un museo moderno: «Il Direttore è l'unico responsabile di fronte al Podestà della conservazione e dell'ordinamento delle raccolte affidate alle sue cure. Dal direttore pertanto dipende il personale amministrativo e di custodia del Museo, sul quale ha mansioni di vigilanza e di controllo. Il Direttore cura l'ordinamento delle raccolte, e il loro incremento; la compilazione dei cataloghi e degli inventari del materiale artistico; forma gli schedari, che dovranno sempre essere tenuti aggiornati; cura lo sviluppo della biblioteca e dell'archivio fotografico; redige e firma la corrispondenza relativa ai Musei; ordina le opere e riparazioni urgenti; tiene le chiavi delle vetrine; cura a mezzo del personale amministrativo l'esazione del provento sui diritti d'ingresso e lo fa versare mensilmente alla Tesoreria; compie in generale tutte le incombenze che gli sono affidate dalla civica Amministrazione in rapporto alle sue mansioni» (art. 4).

⁹⁰ Il già citato *Regolamento organico del Civico Museo Revoltella di Belle Arti in Trieste* approvato nel 1872 prevedeva per esempio la sovrintendenza da parte di un "curatorio" di 7 membri nominati dal Consiglio municipale e di cui faceva parte l'esecutore testamentario nominato dallo stesso Revoltella.

della struttura organizzativa: solo nel 1903 si formalizzò l'istituzione di una Commissione di vigilanza, in vista di un riordino delle collezioni funzionale all'inaugurazione della nuova sede. Il momento di particolare slancio verso le istituzioni culturali cittadine condusse anche alla nomina, per la prima volta, di un direttore, individuato nella figura di Lorenzo Bordes, già assessore all'istruzione e figura di riconosciuta e condivisa stima in ambito non solo cittadino. L'opportunità di dotare le istituzioni museali di un direttore dovette però essere strettamente legata al ruolo e alle referenze di Bordes, tanto che la riforma dell'organico del 1907 stabilì che dopo di lui le relative funzioni sarebbero state nuovamente trasferite alla Biblioteca. La nomina del suo successore, individuato in Ettore Filippelli, fu travagliata e contrastata, fino alla decisione avvenuta nel 1914 di abolire la carica di direttore. Alle rimostranze presentate in sede di Consiglio comunale, il Sindaco rispondeva sostenendo «quanto meno strana e superflua siffatta spesa per la direzione della Pinacoteca, quando si pensi che si assegnano sole L. 200 annue per acquisto di nuove opere»⁹¹. Il tentativo era in realtà quello di delegittimare le funzioni dell'istituto, di cui si preferivano cogliere i limiti piuttosto che le potenzialità, mettendo in evidenza l'esiguità dei suoi spazi e delle sue risorse, fino a supporre la cessione di opere e reperti «ad altro Istituto congenere e di grande importanza»⁹² e a sostenere una concezione della cultura quale servizio secondario e facoltativo nell'ambito degli impegni civici⁹³.

Filippelli, che per i musei alessandrini aveva profuso un impegno non comune sia per quanto riguarda l'attività scientifica, sia nell'ambito delle iniziative di divulgazione, aveva intrapreso la strada del ricorso, forte della fortuna di pubblico e donatori che aveva contrassegnato gli anni della sua direzione e della convinzione che si trattasse di un provvedimento *ad personam*, di natura squisitamente politica:

Finché esiste una pinacoteca ed un museo è assoluta la necessità che venga conservato il Direttore. Non per l'amministrazione delle 200 lire annue che erano stanziare per gli acquisti ma per adempiere ad una quantità di funzioni che richiedono l'opera di persona tecnica. La conservazione delle opere d'arte della pinacoteca e degli oggetti del museo l'ordinamento e la collocazione dei quadri la raccolta delle opere e degli oggetti, esige la presenza di un tecnico che abbia la necessaria competenza. [...] Parrebbe che l'Amm.ne Comunale ignori il valore del patrimonio artistico che le è affidato, per cui mentre tecnici competentissimi come Corrado Ricci esaltano il valore della Pinacoteca gli amministratori del Comune, la dimenticano e quasi la disprezzano, e mentre gli stessi tecnici hanno parole di vivissima

⁹¹ *Verbale del Consiglio comunale di Alessandria*, 22 ottobre 1914. Copia del verbale e della documentazione relativa al contenzioso si trova in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Pinacoteca e Museo Civico, abolizione del posto di direttore, vertenza fra di esso e il Municipio".

⁹² *Ibidem*.

⁹³ «il Comune, non solo ha il diritto bensì il dovere di eliminare dal Bilancio tutto quanto non conferisce un saliente beneficio al Comune ed alla Popolazione [...] Se perciò il Comune ha tale diritto nei riguardi della generalità dei servizi, a maggior ragione deve averlo o farne uso nei servizi facoltativi»: la citazione è tratta dalle controdeduzioni del Comune al ricorso di Filippelli, firmate dal Sindaco di Alessandria e datate 9 dicembre 1914 (ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Pinacoteca e Museo Civico, abolizione del posto di direttore, vertenza fra di esso e il Municipio").

compiacenza per l'opera del Direttore essi la chiamano inutile, superflua, strana⁹⁴. Si allegano lettere del Direttore Generale AABBA, del direttore della Pinacoteca di Torino, del direttore del Museo di San Marco a Firenze.

La gestione di Biblioteca, Pinacoteca e Museo erano destinate a rimanere accorpate ancora per molto tempo, secondo una consuetudine che in realtà si riscontrava in diverse realtà di medie e piccole dimensioni, dove era la Biblioteca civica ad assumere il ruolo di referente culturale all'interno dei municipi. A Susa, per esempio, fin dal primo *Regolamento* del 1885 era prevista una figura di conservatore nominato dalla Commissione per la Biblioteca⁹⁵. Le sue funzioni erano quelle di segretario e tesoriere, responsabile della compilazione delle relazioni annuali, della verifica inventariale, infine dell'ordinamento e della classificazione degli oggetti secondo quanto stabilito in sede di Commissione. Là dove non era espresso l'incarico di direttore, il conservatore assolveva alle più svariate incombenze; a Torino il suo ruolo era maggiormente circoscritto a incarichi di tipo amministrativo⁹⁶, sebbene non fosse esclusa la possibilità che contribuisse a garantire la conoscenza delle collezioni o degli oggetti in procinto di entrarvi: un caso noto fu quello del segretario-conservatore Emilio Borbonese, che seppe conquistarsi incarichi di fiducia e di maggiore responsabilità scientifica⁹⁷. La presenza di una persona mediamente istruita e fornita di una base conoscitiva di tipo tecnico risultava fondamentale per mettere in pratica gli indirizzi del direttore e del Comitato da lui designato, che a differenza del segretario-conservatore rimasero fino alla fine degli anni '20 incarichi di tipo onorario. Al proposito risulta significativo riportare quanto ebbe a dichiarare Giovanni Vacchetta agli albori della sua direzione presso la Sezione di Arte antica nel 1913: per le nomine del Comitato gli sembrava di dover segnalare persone che a suo parere possedevano «le qualità specifiche in modo più eminente e noto. La larghezza di censo, di

⁹⁴ La citazione è tratta dal testo del ricorso presentato da Filippelli alla Giunta Provinciale Amministrativa, datato 19 novembre 1914 e accompagnato da dichiarazioni di stima e sostegno da parte della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, del direttore della Pinacoteca Sabauda di Torino e di quello del Museo di San Marco a Firenze (ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Pinacoteca e Museo Civico, abolizione del posto di direttore, vertenza fra di esso e il Municipio"). Sulla direzione di Filippelli cfr. § 9.4.

⁹⁵ *Regolamento per il Museo Civico di Antichità di Susa*, approvato dal Consiglio comunale il 28 gennaio 1885, copia conforme consultata in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1789.

⁹⁶ A partire dal *Regolamento* del 1879, il Segretario-conservatore (nominato dalla Giunta fra gli impiegati di segreteria) «Spedisce gli avvisi di convocazione del comitato e dei sotto-comitati, assiste alle loro sedute e ne compila i verbali; redige la corrispondenza; tiene in ordine protocollo, inventario generale e cataloghi; sorveglia il personale inserviente; riceve e rilascia ricevuta degli oggetti offerti in acquisto, procura di conoscerne la provenienza e tutte le indicazioni utili a deciderne l'acquisto; rilascia i permessi di frequentazione al museo e tiene nota degli artisti che lo frequentano e delle opere che riproducono; rilascia i permessi di accesso al museo per artisti, studiosi e studenti; tiene le chiavi di tutte le vetrine contenenti oggetti di valore; ritira giornalmente il provento dei diritti di entrata al museo e li versa ogni mese alla tesoreria municipale; compie le incombenze speciali affidate dal direttore o dai presidenti di comitato e sotto-comitati» (art. 26).

⁹⁷ Sul ruolo di Emilio Borbonese all'interno del Museo Civico di Torino si rinvia a S. Abram (a cura di), *I direttori del Museo Civico...*, op. cit., in c.d.s., passim. Un appunto manoscritto conservato tra le carte d'archivio indicava come il segretario conservatore dovesse avere conoscenze speciali su cose d'arte in genere e in particolare sulle parti di storia dell'arte affrontate dal Museo, per poter compilare correttamente il catalogo e stare a contatto con viaggiatori e cultori d'arte. A queste caratteristiche doveva unire una «onoratezza personale» e possibilmente una «condizione agiata di famiglia, avendo egli in custodia oggetti di grande valore» (AMCT, CAA 10.1).

tempo disponibile, di studi speciali, la collezione di fotografie personalmente eseguite, e di notizie storico artistiche del Piemonte ecc. le renderebbero poi non solo consiglieri preziosi ma aiuto efficace nello svolgimento dello svariato programma che il sottoscritto avrebbe in animo di tentare»⁹⁸.

La sorveglianza sul percorso espositivo era garantita dal personale di custodia, che se non sempre era personale dedicato (come nel caso di Torino, dove si prevedeva che un inserviente municipale avesse residenza nel Museo per garantire una custodia continua), era comunque assoldato tra le fila dei dipendenti municipali.

8.2.3 *I destinatari del museo: aperture, pubblico e attrezzature*

In genere, per almeno due giorni alla settimana (di cui uno la domenica) e nei festivi l'accesso ai musei civici era assicurato e gratuito. A Torino nei restanti giorni era previsto il pagamento di una tassa d'ingresso, da cui erano però esclusi i ragazzi, gli artisti e gli studenti (che fino al 1899 potevano fare studi e copiare opere ed oggetti del Museo solo nei giorni di chiusura) e i membri delle principali istituzioni culturali cittadine⁹⁹. I giorni di apertura aumentarono progressivamente fino al 1924, quando il *Regolamento* stabilì la chiusura solamente il lunedì, pur introducendo però l'ingresso a pagamento per tutti i giorni tranne la domenica.

Le aperture gratuite e domenicali erano pensate a vantaggio dell'istruzione popolare, tema che negli ultimi decenni dell'800 veniva sollevato non solo a proposito delle modalità di accesso, ma anche in merito alla catalogazione delle collezioni¹⁰⁰ e alla scelta di opere che trattassero episodi di soggetto storico riconoscibili ed edificanti¹⁰¹. La volontà di destinare i musei anche a un pubblico meno attrezzato culturalmente nei primi decenni postunitari traspare chiaramente dagli sforzi per compilare cataloghi e guide accessibili, per corredare le opere di cartellini chiari ed esaurienti, ma anche da alcuni accorgimenti particolari.

A Torino, per esempio, come tratto d'unione tra una parte e l'altra della galleria di pittura

⁹⁸ R. Albanese, E. Finocchiaro, M. Pecollo, *G. Vacchetta. Volontà d'arte: il gusto del particolare*, catalogo della mostra, Cuneo 1990, p. 191.

⁹⁹ Secondo il *Regolamento* del 1879 erano esclusi dal pagamento della tassa di ingresso i ragazzi accompagnati, gli artisti e gli studenti delle scuole di disegno municipali e gli studenti della facoltà di lettere, oltre ai membri del Consiglio comunale, dell'Accademia delle Scienze, i professori dell'Accademia Albertina, i membri delle Società e Commissioni di archeologia della Provincia e quelli della direzione della Società promotrice (artt. 29, 31). Il *Regolamento* del 1913 per la sezione di Arte Antica conferiva al direttore la facoltà di concedere tessere di «libera frequentazione» non solo agli artisti ma anche agli studiosi della storia dell'arte (art. 15).

¹⁰⁰ La stesura di un catalogo quale strumento di accesso alla visita del Museo fu un tema costante nei primi decenni di gestione del Civico di Torino.

¹⁰¹ Nel corso della visita all'esposizione della Promotrice nell'aprile del 1870, per esempio, il Comitato direttivo si soffermava sul dipinto di Bartolomeo Giuliano di Susa raffigurante Federico Barbarossa alle falde del Moncenisio: «Il soggetto storico trattato dall'artista è di peculiare importanza per il nostro paese: è pur molto adatto all'istruzione popolare che è nel proposito dell'Istituto: e sarà riguardato con molto interesse da coloro che interverranno alla solenne Esposizione, pel Traforo del Cenisio» (AMCT, CAP 3, "Comitato direttivo del Museo civico. Verbali delle adunanze dal 1862 a tutto il 1874", verbale del Comitato direttivo del 29 aprile 1870).

era stato collocato «un grande acquario, di grazioso disegno alimentato da acqua comune e popolato di pesci vivi dei nostri fiumi e laghi»¹⁰². La realizzazione a Londra nel 1853 di un acquario pubblico era stata accolta come una novità entusiasmante e aveva stimolato giardini zoologici e musei a fornirsi di piccoli acquari marini. Parigi nel 1861 rilanciò con un progetto di grandi dimensioni, collocato nel *Jardin d'acclimatation*, che innescò l'emulazione di numerose capitali europee. In Italia dal 1875 esisteva l'acquario della Stazione Geologica di Napoli, che però manteneva un'impronta scientifica, mentre i grandi acquari pubblici d'oltralpe «attraggono il pubblico non solo colla svariata scelta di animali raccolti nelle vasche, ma altresì colla vastità ed eleganza dei locali, e servono di geniale ritrovo alla popolazione»¹⁰³. Inteso come elemento, oltre che di apprendimento, soprattutto di intrattenimento e *loisir* all'interno del Museo, l'acquario di Torino era sicuramente modellato sugli esempi europei, a cui volentieri guardava la città per definire i propri scopi e i propri strumenti. Senza tralasciare come il modello divulgativo costruito sull'esperienza dello svago e del divertimento tramandato dalle esposizioni universali abbia costituito un significativo termine di paragone per buona parte della seconda metà dell'800¹⁰⁴. Una descrizione di Edmondo De Amicis restituisce perfettamente l'impatto sul pubblico provocato da queste mirabolanti occasioni di esibizione:

Dentro, é una sola immensa sala, un piccolo mondo. A primo aspetto non si raccapezza nulla. Da un cortile si riesce in un caffè, da un caffè in un bazar, da un bazar in un giardino, da un giardino in un museo. In mezzo ai cipressi, agli allori, agli aloé, alle palme, a tutte le piante pompose della zona torrida, allungano il collo le giraffe e levan la testa le statue di Michelangelo. Fra le sfingi d'un cortile egiziano, si vede lontano una casa greca col gruppo di Laocoonte e la Venere di Milo. Dalla casa greca s'entra in una casa romana; di qui si sprofonda lo sguardo nelle stanzine misteriose dell'Alhambra, e dall'Alhambra si vede dentro il cortile d'una casetta di Pompei. S'esce, si passa in mezzo a gruppi di leoni e di tigri che s'addentano, fra due file di aquile e di pappagalli, e si riesce in un cortile bizantino, dal quale, per una sfilata di porte, si vede un cortile d'una casa del medioevo, la sala d'un palazzo del Rinascimento, la cappella d'una chiesa gotica. Si va oltre fra i monumenti sepolcrali, le fontane, le porte istoriate, e tutti i capolavori della scultura moderna, e si giunge in mezzo a una folla di gente alla porta d'un teatro dove si rappresenta il Trovatore. Un po' più oltre, da un lato si vede un'orchestra capace di tre mila artisti, sotto una mezza cupola larga due volte quella della cattedrale di San Paolo; e dal lato opposto un palco scenico dove un professore dà lezione di matematica. Si passa davanti a teatri di commedia, a camere oscure, a circhi, si entra in un labirinto di grandi bazar in forma di templi e di chioschi, nei quali sono esposti i più splendidi prodotti dell'industria di tutti i paesi, dal Cairo a Birmingham e da Parigi a Pekino. Si trascorre pei corridoi di biblioteche, in mezzo a lunghe file di pianoforti, di carrozze, di mobili, di vasi di fiori, e si va a smarrirsi fra gli alberi e le caverne d'un bosco popolato di selvaggi d'Africa e d'Oceania, sparsi alla caccia delle fiere, o raccolti a famiglie intorno ai focolari, o appostati dietro i sassi nell'atto di

¹⁰² P. A. [P. Agodino], *Il Museo Civico di Torino*, in «L'Arte in Italia», A. II, 1870, p. 22-24.

¹⁰³ D. Vinciguerra, *Per la solenne inaugurazione dello Acquario Romano avvenuta il 29 maggio 1887*, Roma 1887.

¹⁰⁴ Sull'influenza degli esempi espositivi internazionali a Torino: P. L. Bassignana, *Lo specchio delle trasformazioni*, in *Storia di Torino*, vol. 7 "Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)", Torino 2001, pp. 837-865.

pigliarci di mira colle frecce. Si va su per una scala; ci si allungano davanti gallerie a perdita d'occhio, dove si possono far delle miglia in mezzo ai quadri ad olio, agli acquerelli, alle fotografie, ai busti d'uomini celebri. E sopra queste, altre gallerie a mille giri, dalle quali, guardando fuori, si abbraccia con un colpo d'occhio la bella campagna della contea di Kent, e guardando giù, tutto quel fantastico giro di sale, di giardini, di cortili, di teatri, di trattorie; la gente che sale, scende, e s'affolla ai teatri, e sparisce e riappare in mezzo alle piante e alle statue; e su quella prodigiosa varietà di forme, di colori e di spettacoli, su quel compendio di mondo sul quale s'incurva un cielo di cristallo, la luce del sole che irrompe e saetta da tutte le parti, gettando iridi, lampi e sprazzi di scintille d'argento lungo le pareti e le volte azzurrine¹⁰⁵.

Le soluzioni per una buona didattica museale stavano però anche in accorgimenti più discreti, come nella proposta avanzata da Francesco Gamba nel 1870 di imitare quanto fatto a Firenze, in Francia, in Germania ma soprattutto al South Kensington Museum, dove una parte dei locali era destinata ad accogliere in deposito e mettere in mostra oggetti scelti dai cittadini «per ammirazione e istruzione del pubblico»¹⁰⁶.

La finalità educativa incontrava particolare sostegno presso i musei civici sorti in seno a scuole o istituti, e rimaneva prioritaria in caso di collezioni di carattere scientifico: lo scopo principale del Museo Calderini di Varallo, per esempio, era espresso nell'educazione di abitanti, visitatori e studenti della Valsesia, tanto da prevedere la creazione di una sala per le lezioni all'interno del museo e che gli oggetti esposti potessero essere prelevati e usati come materiale didattico¹⁰⁷. L'ingresso gratuito nei giorni festivi era stato difeso con forza anche presso il Consiglio comunale di Bra da parte di Euclide Milano, che appellandosi alle volontà originariamente espresse dai fratelli Craveri sosteneva che «si faccia come in quasi tutte le altre Città, dove l'ingresso ai Musei è gratuito almeno nelle Domeniche e nei giorni festivi: così il popolo nostro potrà recarsi, senza noie di sorta, a visitare quella raccolta scientifica che non solo gli procurerà distrazione, ma servirà anche ad educarlo ed a fargli amare la scienza e con essa la verità»¹⁰⁸.

Euclide Milano riusciva così a sventare l'ipotesi che l'ingresso al Museo fosse sottoposto a uno speciale biglietto di permesso rilasciato dal Sindaco, secondo una regola che la gran parte dei civici aveva mantenuto per lungo tempo accanto alla più democratica apertura (con o senza biglietto di ingresso) secondo giorni e orari stabiliti. La previsione di visitatori "particolari" a cui riservare modalità di accesso privilegiate (in alcuni casi, come ad Alessandria, per consentire la libera fruizione delle raccolte da parte del donatore e dei propri ospiti) si univa alle agevolazioni previste per i forestieri, che nelle collezioni civiche dovevano poter riconoscere onori e glorie della

¹⁰⁵ *Ricordi di Londra di Edmondo De Amicis, seguiti da Una visita ai quartieri poveri di Londra di L. Simonin*, Milano 1882 (I ed. 1874), pp. 34-35.

¹⁰⁶ F. Gamba, *Relazione della commissione stata nominata dalla Giunta Municipale nella seduta del 27 aprile 1870 con incarico di studiare e proporre un nuovo ordinamento del Museo Civico*, Torino 1870, p. 14.

¹⁰⁷ *Regolamento del Museo Civico Calderini*, Varallo 1907, riportato in E. Ballarè, *Raccontare un museo...*, op. cit., 1996, p. 90.

¹⁰⁸ La citazione, tratta dal verbale del Consiglio comunale di Bra del 23 ottobre 1914, è riportata da A. Vissio Scarzello, *Euclide Milano e il Museo di Storia e d'Arte di Bra*, op. cit., 2004, p. 14.

città¹⁰⁹. Secondo lo stesso principio, giorni e orari di apertura erano puntualmente ampliati in occasione di grandi esposizioni, feste e celebrazioni, occasioni che favorivano l'avvio di alcuni primi strumenti promozionali (per esempio associando l'ingresso al museo al biglietto ferroviario o ad altre manifestazioni) e che segnavano una consistente impennata del volume di ingressi¹¹⁰.

A Torino la curiosità e l'interesse per le raccolte di arte moderna erano premiate da un maggior numero di visitatori, mentre le collezioni di arte antica e arti decorative, in corrispondenza con il progressivo declino della loro funzione educativa, erano destinate sempre più all'interesse di cultori e intenditori: il museo si avviava a essere il «luogo delle private emozioni o l'obbligante meta delle convenzioni sociali»¹¹¹. In corrispondenza con l'attacco al museo quale luogo di elaborazione della cultura più aggiornata, anche la convinzione che potesse contribuire, con le biblioteche e l'università popolare, all'istruzione degli adulti aveva dichiarato i propri limiti:

Il Museo e la Biblioteca sono aperti al pubblico, ma il pubblico in genere non ha tempo a queste cose. Dal procuratore che corre per paura di una contumacia, all'operaio che corre perché la sirena già sta per fischiare la seconda volta, è tutto un andare verso al guadagno di una giornata che non ha margini per condurre il lusso di una certa coltura¹¹².

Ad Alessandria, dove l'origine privata della collezione della Pinacoteca assunse ripetutamente la forma di un implicito pretesto utile a ridimensionare i doveri di una pubblica restituzione, in occasione dell'Esposizione agricola del 1922 il direttore Antonio Banfi contestava la possibilità di associare alla manifestazione la visita in museo, dove le opere dovevano essere fruite «non da una qualsiasi folla, ma da intelligenti amatori e cultori dell'arte e della storia cittadina»¹¹³. Erano dunque questi ultimi a occupare le prime file del pubblico dei musei, a discapito degli artisti e degli artigiani che nei decenni precedenti erano stati considerati tra i principali destinatari del ricco repertorio di modelli dei musei civici. Questa variazione di indirizzo trovava riscontro all'interno dei regolamenti del Civico di Torino nelle norme dedicate a copie e riproduzioni: se il *Regolamento* del

¹⁰⁹ L'incipit della *Guida pratica di Torino e dintorni e dell'esposizione generale 1884* (Torino 1884) recitava: «Cominceremo dal visitare i monumenti che sorgono nelle piazze e nei giardini; poi - da buoni cristiani - visiteremo le chiese; indi - da buoni cittadini - i pubblici edifici, i musei, le pinacoteche».

¹¹⁰ A Torino «nel 1898, anno dell'Esposizione Nazionale [...], il totale triplicò la media del ventennio precedente, e fu pari a 43.348 ingressi, dato destinato a raggiungere i 77.604 visitatori del 1908. Il numero degli ingressi a pagamento, trascurabile, fu spesso inferiore all'1%»: F. Ferro, *La direzione di Vittorio Avondo*, op. cit., in c.d.s. Per avere un ordine di misura sui dati di affluenza presso i musei del territorio piemontese, si possono ricordare i dati relativi alla Pinacoteca e Museo Civico di Alessandria, dove nel 1912 (ossia nel pieno del rilancio dell'istituto operato da Filippelli) i visitatori furono 3085 (*Commissione. Verbalì delle adunanze*, adunanza del'8 luglio 1913, registro conservato presso il Settore Musei del Comune di Alessandria).

¹¹¹ «La dimensione soggettiva ed elitaria di tali emozioni, del resto, stringe bene quel legame organico con il salotto borghese che si era andato istituendo e che imporrà il criterio di molte repulse come di estetizzanti apprezzamenti»: M. Ferretti, *La forma del museo*, op. cit., 1980, p. 67.

¹¹² La citazione è tratta dal contributo presentato dal Comune di Alessandria al Congresso Magistrale del 1916 a Milano dal titolo "Opere ausiliarie e integrative della scuola primaria" (ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1790 "Istituti di educazione e di coltura").

¹¹³ *Lettera di Antonio Banfi al Commissario prefettizio di Alessandria*, Viareggio 22 agosto 1922, in ASAL, ASCAL, b. 1772.

1879 recitava che «gli artisti e gli studiosi di archeologia e di belle arti, e gli iscritti alle scuole superiori di disegno municipali sono ammessi a fare studi e ritrarre copia degli oggetti esposti», affinando nelle versioni successive la questione dei diritti d'autore e il controllo delle falsificazioni, a partire dal 1931 si farà riferimento unicamente alle copie fotografiche, prescrivendo l'obbligo di consegnare al Museo il negativo di ciascuna riproduzione eseguita.

I cambiamenti di pubblico orientarono anche le scelte di promozione e divulgazione dei musei e delle loro collezioni. A Torino, sebbene fin dai primi anni della direzione di Agodino si parlasse dell'esigenza di un catalogo didattico a uso dei visitatori, fu l'occorrenza dell'Esposizione del 1884 a rendere necessaria la pubblicazione della prima guida a stampa del Museo, compilata dal segretario-conservatore Emilio Borbonese¹¹⁴. Negli anni successivi gli oggetti appartenenti alla sezione di arte applicata furono riprodotti su riviste specialistiche (prima tra tutte «L'Arte Italiana decorativa e industriale», che nel 1899 pubblicava anche un profilo delle collezioni a firma dello stesso Borbonese¹¹⁵) e fu ripetutamente avanzata l'ipotesi di una pubblicazione a fascicoli di carattere divulgativo, che però era destinata a confluire in un prodotto ben diverso, ossia il prezioso album contenente oltre 700 riproduzioni realizzato dallo studio di Edoardo di Sambuy¹¹⁶. Le dimensioni e la qualità dell'edizione ne facevano un prodotto sicuramente elitario, destinato ai palati fini di intenditori e conoscitori, gli stessi che in quegli anni intrattenevano rapporti epistolari con il direttore del Civico Vittorio Avondo dalle più svariate località e musei del mondo.

La necessità di mettere a punto strumenti didattici che favorissero la comprensione degli oggetti esposti in museo fu tra le prime preoccupazioni del successore di Vittorio Avondo. Appena insediato, in sede di Comitato direttivo Giovanni Vacchetta suggeriva infatti tra le proposte per il riordino di «mettere in miglior evidenza gli oggetti di maggior pregio, con indicazioni più ampie, anche mediante cartelli da appendersi in luogo visibile delle sale, in ordine alla materia, provenienza, modo di lavorazione, ecc., e ciò per interessare ed istruire maggiormente il visitatore» e di «collocare, accanto agli oggetti, riproduzioni in disegno o fotografie di oggetti dello stesso tipo, rinomati per bellezza o perfezione. Completare con disegni, fotografie, ecc. il monumento a cui appartenne il frammento che figura nel Museo; e rappresentare pure con fotografie gli oggetti di grande mole»¹¹⁷. Secondo un'ottica analoga, Vacchetta volle incrementare la stampa di cartoline promozionali riproducenti alcuni oggetti del Museo, e fu al contempo particolarmente sensibile al tema della documentazione delle collezioni, con particolare riguardo agli strumenti della biblioteca e dell'archivio fotografico annessi all'istituto¹¹⁸. Non è questa la sede per affrontare il ruolo e la

¹¹⁴ E. Borbonese, *Il Museo Civico di Torino. Guida*, Torino 1884.

¹¹⁵ E. Borbonese, *Il Museo civico d'arte applicata alle industrie di Torino*, in «*Arte decorativa e industriale*», anno VIII, fasc. 2, 1899.

¹¹⁶ *Museo civico di Torino. Sezione Arte Antica. Cento tavole...*, op. cit., 1905. Sulla complessa vicenda dell'album, che si trascinò per alcuni anni, si rinvia a F. Ferro, *La direzione di Vittorio Avondo*, op. cit., in c.d.s., con relativa bibliografia.

¹¹⁷ AMCT, CAP 6, "Verbalì Comitato Arte antica 1913-1924", verbale del 23 aprile 1913. Vacchetta proponeva inoltre di «arricchire la sezione di memorie piemontesi e torinesi, catalogando anche le opere possedute da altre collezioni pubbliche e private, per facilitarne la ricerca», di «tenere piccole esposizioni temporanee di qualche categoria di oggetti» e di «promuovere la visita in museo da parte di persone colte od in grado di trarne profitto, come allievi dell'università, seminari, scuole di belle arti, ecc.».

¹¹⁸ Cfr. F. Grana, *La direzione separata dei musei civici...*, op. cit., in c.d.s.

fortuna della testimonianza fotografica nella documentazione delle arti a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, ma occorre ricordare come in Piemonte si formarono nuclei importanti, in parte confluiti nelle sedi dei musei civici. La natura di numerosi fondi fotografici storici risiedeva nell'intento di organizzare un sistema di rilevamento e restituzione attendibile del patrimonio artistico e monumentale del territorio, oltre che favorire la creazione di repertori utili allo studio e alla pratica della tutela¹¹⁹. L'utilizzo delle immagini fotografiche era inoltre alla base di alcuni progetti di divulgazione: sono note per esempio le conferenze tenute da Pietro Masoero sulla scuola pittorica vercellese, costruite con la proiezione delle riproduzioni da lui stesso realizzate delle principali opere del Rinascimento piemontese¹²⁰; le ricerche hanno inoltre fatto emergere il progetto di fototeca pubblica presentato al Sindaco di Alessandria dall'architetto Lorenzo Mina nel 1916: per breve tempo direttore della Pinacoteca e Museo Civico cittadini, Mina riferiva di aver stabilito presso di sé, su incoraggiamento anche di Corrado Ricci, una fototeca storico-artistica che doveva servire da guida al patrimonio della provincia ma anche strumento di ricerca, secondo il concetto di «popolarizzare l'Arte aiutando gli studiosi»¹²¹.

Lo sviluppo della biblioteca e dell'archivio fotografico quali strumenti di studio necessariamente annessi al museo trovarono fortunato seguito nelle iniziative torinesi di Vittorio Viale, che considerandoli «strumenti indispensabili al quotidiano lavoro della direzione»¹²² ne avrebbe dichiarato l'organica complementarietà con le collezioni anche nella progettazione della nuova sede della Galleria d'Arte Moderna inaugurata nel 1959.

¹¹⁹ Per la storia della fotografia in Piemonte e lo studio dei fondi fotografici storici occorre rinviare agli studi di Pierangelo Cavanna, in particolare: P. Cavanna, *1890-1902. Documentazione, catalogazione, fotografia artistica in Piemonte*, in T. Serena (a cura di), *Pier Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, Pisa 1999; Idem, *La documentazione fotografica nell'architettura*, in M. G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello (a cura di), *Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro*, op. cit., 1981; Idem (a cura di), *Vittorio Avondo e la fotografia*, Torino 2005; Idem, *Francesco Negri e la Biblioteca Civica di Casale Monferrato*, in «Archivio Fotografico Toscano Rivista di Storia e Fotografia», anno VII, n. 14, dicembre 1991; P. Cavanna, B. Bergaglio (a cura di), *Francesco Negri fotografo. 1841-1924*, Cinisello Balsamo 2006. Per un panorama sui fotografi biellesi si rinvia ai due numeri monografici del Bollettino del Centro Studi Biellesi: AA.VV., *Studi e ricerche sulla fotografia nel Biellese*, Bollettino DocBi 2003; AA.VV., *Studi e ricerche sulla fotografia nel Biellese*, vol. 2, Bollettino DocBi 2006.

¹²⁰ Le lastre fotografiche del Fondo Masoero sono oggi conservate presso il Museo Borgogna di Vercelli: P. Cavanna, *Pietro Masoero: la documentazione della scuola pittorica vercellese*, in P. Astrua, G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino*, op. cit., 1985, pp. 150-154.

¹²¹ *Lorenzo Mina al Sindaco di Alessandria*, Alessandria 27 marzo 1916, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Istanza dell'ing. Architetto prof. Lorenzo Mina per l'istituzione di una fototeca"; il fondo fotografico si trova oggi presso la Società di Storia Arte e Archeologia di Alessandria.

¹²² V. Viale, *I Musei Civici nel 1930*, in «Torino», 1931, A. IX, n. 3, p. 4.

APPENDICE

8a. Invito di Domenico Promis a preservare le testimonianze dell'epoca medievale

documento: *Lettera di Domenico Promis [al Sindaco di Torino?]*, Torino 17 gennaio 1863, in AMCTO, CAA 1.

Torino li 17 gennaio 1863

Eccellenza

Quando, or son otto giorni, nella biblioteca di S. M. ebbi l'onore d'intrattenere l'E. V. dell'esposizione con tanta ostentazione fatta dagli Inglesi nello ora scorso anno a Kensington, viddi quanto Ella deplorasse come per arricchire i musei esteri ogni giorno si venisse spogliando di tanti oggetti sommamente pregevoli d'arte e d'antichità questa povera Italia, così che fra un secolo, ad eccezione delle rovine di monumenti architettonici greci e romani, e delle chiese e dei palazzi de' tempi più moderni, altro quasi tra noi non sarebbe rimasto, di modo ché i nostri nipoti per conoscere quanto i loro antenati nelle diverse arti di grande avevano prodotto, sarebbero costretti a ricorrere ai musei di Londra, Berlino, Pietroburgo, Parigi, Vienna e persino di Nuova-Yorch.

Nello stesso tempo però non abbiamo potuto far a meno d'ammirare la saggezza di que' governi, che, ad eccezione della Francia, nulla avendo di proprie antiche produzioni artistiche da mostrare ai loro connazionali per potersi tanto gli artisti che gli industriali in esse ispirare al bello, procurarono, anche con ingenti sacrifici, a procacciarsi dall'Italia que' preziosi oggetti gloria dell'antica arte nostra, e che, esposti ne' loro musei, studiati e riprodotti nelle loro officine, con grande utile di chi li seppe utilizzare si spandono per tutto l'universo.

Ora a tutto questo pensando, ed ogni giorno da tutte le parti d'Italia amare lagnanze sentendo muoversi dai veri amatori delle glorie ed illustrazioni nostre artistiche contro questo continuo spogliamento, al quale per onta nostra per un effimero guadagno da moltissimi tra noi si coadiuva, credo che un rimedio indiretto vi esista per mettervi un ostacolo, e questo si avrebbe quando i municipi delle principali città della penisola formassero musei esclusivamente destinati a raccogliere oggetti artistici e storici, purché di qualche pregio, appartenenti ai tempi di mezzo ed alla rinascenza, cioè dal secolo dell'Imperatore Onorio alla metà del decimo settimo. Ed appunto vediamo che col concorso anche del Ministero a ciò provvidero Firenze e Milano, ma in Torino, città di quelle due assai più ricca per collezioni di antichità Egizie e Romane, tutto da quel lato rimane a farsi.

Osservano alcuni essere ciò tra noi troppo difficile, per non dire quasi impossibile, per essere il Piemonte povero più che mai di oggetti d'arte, e per non esistere alcun nucleo al quale attaccarsi per cominciare un museo di questo genere, quando in assai miglior condizione trovansi le anzidette due città.

A ciò si può opporre, che in Torino, quantunque nessun fondo esista come in Milano ne' magazzini di Brera ed a Firenze nel Palazzo Pitti, l'amore del Municipio e dei cittadini per tutto quanto ridonda ad illustrare ed ornare la città facilmente a questo supplirà coi seguenti mezzi.

Non dico del locale, che ove non si facesse il nuovo palazzo per la pinacoteca nel quale sarebbe disponibile il pian terreno, si avrebbe sempre la porta romana purché a commodi sale si aggiustasse la casa ad essa appoggiata; in quanto agli oggetti da collocarvi, credo che facilmente si potrebbero avere cominciando dall'ottenere dal governo tutti quelli de' tempi posteriori i Romani che esistono nel museo d'antichità dell'Università, poi non v'è dubbio che S. M. per favorire tal raccolta non le doni una quantità di oggetti che esistono nei regi guardamobili, e nello stesso tempo inviti il corpo municipale i cittadini a concorrervi con volontarie offerte le quali non mancherebbero di essere numerose, e che quantunque non tutte di pezzi degni tuttavia si accetterebbero, riservandosi quando tale fosse il loro numero che ciò far si potesse senza inconvenienti, ad eliminare i mediocri, e finalmente destinando annualmente una somma per acquistare quando si presentassero oggetti di sommo pregio e che altrimenti non si potessero avere, ed intanto per allettare il pubblico, appena si possa, si cominciano ad aprire agli amatori le

sale.

Affinché però gli acquisti si facciano conscienziosamente e la classificazione dei pezzi sia scientifica, bisognerebbe che la sorveglianza venisse affidata a persone oneste e capaci e che siano versate in tali studi, affinché non accada, il che è sommamente facile, che si acquistino per buoni oggetti falsi e contraffatti, e che nel classificarli si confonda una serie con l'altra.

Esponendo questo mio pensiero, come Ella mi dimostrò di desiderare, ho l'onore di protestarmi col massimo ossequio

Dell'Eccellenza Vostra

Devotissimo Servitore

D.co Promis"

LE STANZE DEL CIVICO

tavole

Le raccolte di antichità



Antichità romane conservate a Ivrea (fotografia di Vittorio Avondo, in AMCT, Fondo Avondo)

Le prime dinamiche che presiedettero alla nascita dei musei civici portavano l'impronta del ricovero, spesso occasionale, dei più svariati materiali (A. Mottola Molino 1991): reperti di antichità, esemplari naturalistici e opere d'arte convivevano in spazi ancora non governati da criteri di ordinamento. Se associati alla funzione didattica per scuole tecniche e istituti d'arte, questi diversi oggetti erano intesi quale strumento di un apprendimento guidato e conservati in qualità di repertorio utile all'occorrenza: la definizione del concetto di "pubblico" contribuì a una più consapevole progettazione dei criteri espositivi, così come a una progressiva definizione delle modalità di accesso.

Sulle raccolte di arte e di antichità fu l'affermazione delle discipline e del loro approccio squisitamente storico a prestare le prime direttive di ordinamento, anche se nel caso delle collezioni (e dei collezionisti) di archeologia la seduzione degli *assemblages* di reperti e frammenti, sparsi volentieri in giardini e spazi all'aperto, conservò una speciale fortuna, seppur a discapito di una restituzione razionale e filologica, anche in contesti caratterizzati da un'importante tradizione di studi e ricognizioni come quello novarese (M. L. Tomea Gavazzoli 1999).

Lo stesso Camillo Leone, che alla ricerca storica e archeologica vercellese aveva dedicato buona parte della propria vita, mostrava all'amico Avondo i lavori compiuti sui muri del cortile di casa, «tappezzato con stemmi, iscrizioni, colonne, bifore e altri disegni più o meno originali», ricevendone i dovuti complimenti: «dissemi che, senza che io fossi architetto, pittore o che so io, avevo però col fatto dimostrato che, nel mio cervello, eravi dell'artistico» (C. Leone 2007, p. 339).



Il Museo Civico di Tortona in due immagini del 1920 ca. (tratte da F. Miotti 2007)

Del Museo Lapidario di Luigi Bruzza, allestito nel 1875 nel chiostro di Sant'Andrea a Vercelli, gli studi hanno restituito una dettagliata descrizione: «L'impianto del museo [...] distribuiva con criteri cronologici i materiali, murati o collocati lungo le pareti e nelle nicchie del porticato, sfruttando buona parte dell'altezza disponibile. Le anfore erano tenute al muro a mezzo di anelli metallici, i sarcofagi, sistemati su piedritti, vennero allineati a ridosso delle murature. Una colonna miliaria, munita di due iscrizioni opposte, fu sistemata orizzontalmente, imperniata in modo da poter essere fatta ruotare con facilità. Il percorso iniziava dall'angolo a sinistra dell'ingresso del chiostro; nell'androne era stata collocata la lapide in cui si ricordava la data di fondazione del museo ed il nome del suo ispiratore. Lungo la parete occidentale e lungo la meridionale erano le iscrizioni antiche, le cristiane lungo quella orientale, le iscrizioni ed i marmi medievali e moderni lungo la parete settentrionale, la quale iniziava con la ricostruzione in muratura dell'ambone (pulpito) dell'antica S. Maria Maggiore e con bassorilievi, alcuni dei quali attribuiti all'Antelami. Al centro del chiostro, sistemato a giardino all'italiana, era collocato il busto del Bruzza in bronzo» (G. Sommo 1984, p. 25)



Museo Lapidario Bruzza, fotografie storiche riprese dall'ingresso sul lato di ponente (da G. Sommo 1982, originali presso l'archivio del Museo Borgogna, Vercelli)



Cortile e atrio di Palazzo Audifreddi, prima sede del Museo Civico di Cuneo inaugurato nel 1930: le lapidi romane sono sistemate sotto il portico del chiostro, che porta appesi alla parete stemmi vari (da Museo Civico di Cuneo. Cronache, personaggi, collezioni, Cuneo 1986)



L'apposizione a parete di marmi ed epigrafi (seguita poi da un'analogha sistemazione per capitelli e vari elementi decorativi dell'architettura medievale e rinascimentale), com'è noto è la cifra distintiva di lapidari e musei di antichità, che in Piemonte potevano contare fin dal 1723 sulla sistemazione di Scipione Maffei nel Palazzo dell'Università (L. Mercado 1984), destinata a una notevole durata.

L'appoggio a terra e l'accostamento informale dei reperti, in una più pittoresca composizione, si ripresenta anche in attestazioni avanzate, come quella del Museo Archeologico di Asti negli anni '30. Negli stessi anni a Torino Vittorio Viale impostava in Palazzo Madama una versione moderna di Lapidario, retta su una disposizione equilibrata e simmetrica. La muratura delle lapidi e l'incastonatura dei reperti a parete secondo una partitura quasi decorativa fu applicata dallo stesso Viale nell'allestimento del Museo Leone di Vercelli, condotto a partire dal 1939 e ancora riconoscibile nel museo di oggi.



Particolare dell'allestimento del Museo Archeologico di Asti nei primi anni '30 del novecento (dal Catalogo del Museo Archeologico di Asti. Battistero di San Pietro, Asti 1933)



La "Sala Bambaia" del Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama a Torino nell'allestimento di Vittorio Viale del 1934 (AMCT)

"Cortile delle anfore" e sale della sezione archeologica del Museo Leone di Vercelli, che ancora oggi rispecchia l'allestimento ideato da Viale nel 1939.



Ordinamento delle collezioni e ambienti del museo



L'ingresso al Museo Civico di Torino nella sua primitiva sede era abbellito dall'affresco di Larese Moretti raffigurante La morte di Dante, esplicito richiamo al sentimento patriottico della prima capitale dell'Italia unita.



Museo civico di Torino. Sezione Arte Antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti pubblicate per cura della Direzione del Museo, *Torino 1905, Tav. E. S. "Sala della Ceramica".*

Nel 1963 il Museo Civico di Torino inaugurava nella sede di Via Gaudenzio Ferrari, in dodici sale al primo piano del fabbricato per il mercato del vino da poco terminato e che nel 1862 avevano accolto l'esposizione della Società Promotrice. L'impegno dei primi direttori fu volto a ridefinire gli ambiti collezionistici dell'istituto e a risolvere la provvisorietà di questa sua prima sede, attraverso scambi, cessioni, nuovi regolamenti e progetti di trasferimento. Le descrizioni dell'epoca (P. Baricco 1869; P. Agodino 1869) restituiscono i settori più valorizzati all'interno del percorso espositivo: i dipinti di pittura moderna, gli oggetti antichi rinvenuti negli scavi dell'agro piemontese (di cui però già si individuava la sovrapposizione con il Museo d'Antichità), la raccolta preistorica di Bartolomeo Gastaldi, opere «dei buoni secoli dell'arte» (con dipinti di Bartolomeo Vivarini, Carlo Caliarì e Sassoferrato), e ancora oggetti medievali, libri miniati, oggetti in metallo e preziosi, una vetrata, memorie di Torino, le collezioni di medaglie e di autografi, la raccolta delle edizioni bodoniane, gli acquerelli di De Gubernatis, la collezione di porcellane di Vinovo e capolavori dell'ebanisteria piemontese.

Per la crescita delle collezioni, che nei primi anni '70 si arricchivano di importanti lasciti e donazioni di arti decorative, di oggetti del medioevo e rinascimento e di pittura, la sede si ingrandì prima chiudendo con vetrate una parte del porticato sul cortile, poi occupando l'intero primo piano dell'edificio.

Quello dello spazio rimase un problema sempre aperto, dettato in primo luogo dalla necessità di dover distinguere arti decorative e arte moderna e di poter dividere, ordinare e classificare l'immensa varietà di oggetti («In una delle sale si fu costretti di mettere i lavori del Bonzanigo e del Tanadei accanto ai bassorilievi gotici delle antiche chiese della valle di Aosta, accanto agli avori



Tavola C. L. "Sala delle Porcellane"



Tavola E. Q. "Sala degli Avorii"

medioevali, accanto a mobili del secolo scorso», *Relazione* 1875).

Per l'allestimento delle sale cominciavano a farsi strada i primi criteri di ambientazione, con la "sala gotica" allestita nel 1878 per accogliere le collezioni medievali (affidata per la realizzazione a Vittorio Avondo) o la progettazione di vetrine auliche per gli oggetti preziosi. Questi provvedimenti, insieme al progressivo ordinamento delle raccolte, permettevano al visitatore di cogliere in museo «molte classi incipienti, alcune già importanti, parecchie splendide» (M. Michela 1880), e tutte destinate a una crescita consistente. Ne rende conto la *Guida* del 1884 nella quantità di opere e oggetti passati in rassegna in ogni sala (E. Borbonese 1884), motivo di preoccupazione per i direttori, che lamentavano problemi di affollamento e accatastamento.

La ricerca di esempi espositivi e organizzativi era condotta a Torino con costanti riferimenti al panorama internazionale: Londra e Parigi soprattutto, con le proposte innovative veicolate dalle grandi Esposizioni (P. L. Bassignana 2001), ma anche gli istituti di area tedesca. La realtà nazionale era anch'essa oggetto di visite di studio, di cui rimane testimonianza nella relazione stilata dal segretario conservatore Emilio Borbonese nel 1876 sui musei di Roma, Firenze, Bologna e Venezia.

Le tavole divulgate dalla prestigiosa pubblicazione del 1905 fotografano la forma data alla sezione di Arte Antica del Museo Civico di Torino da Vittorio Avondo, figura che coniuga un raro accostamento di competenze e sensibilità nell'ambito della pittura, del collezionismo e del restauro (R. Maggio Serra, B. Signorelli 1997).

Avondo approdava al Civico dopo essersi già misurato con il recupero e riarredo del Castello di Issogne (S. Barberi, G. Carpignano 1996) e con la realizzazione del Borgo Medievale per l'Esposizione del 1884, vera palestra di studi e ricerche verso il concetto di unità dello stile (R. Maggio Serra 1981). Il nuovo allestimento (E. Borbonese 1898 e 1899), consentito dal trasferimento delle raccolte di arte moderna in altra sede, rappresentò la più alta espressione della mediazione torinese tra classificazione e ambientazione a cavallo dei due secoli.

A un ordinamento classificatorio e per dipartimenti tipologici erano affiancate soluzioni di ricostruzione ambientale, decisamente più suggestive e capaci di comunicare in maniera più efficace e a un pubblico più ampio (S. Pettenati 1997), per rispondere alle moderne esigenze di educazione artistica e di pratica divulgazione degli stili (M. Di Macco 1996).

Nel museo di arti decorative il criterio di ambientazione trasferiva la funzione modellistica a quella di compiacimento di un pubblico dal gusto elegante e raffinato, ben rappresentato in Italia da quel «registro di suggestione globale» scelto da Francesco Malaguzzi Valeri per il Museo Davia Bargellini (M. Ferretti 1987).

A partire dagli anni venti del '900, pur in linea con gli indirizzi museografici più consolidati a livello nazionale (F. Lanza 2003), le scelte di acquisizione del Museo si raffinarono in direzione qualitativa, grazie anche alla presenza in seno al Comitato direttivo di Lionello Venturi. L'allestimento curato da Viale in occasione del trasferimento in Palazzo Madama avrebbe dato forma, nel 1934, a una rinnovata sintesi museografica.

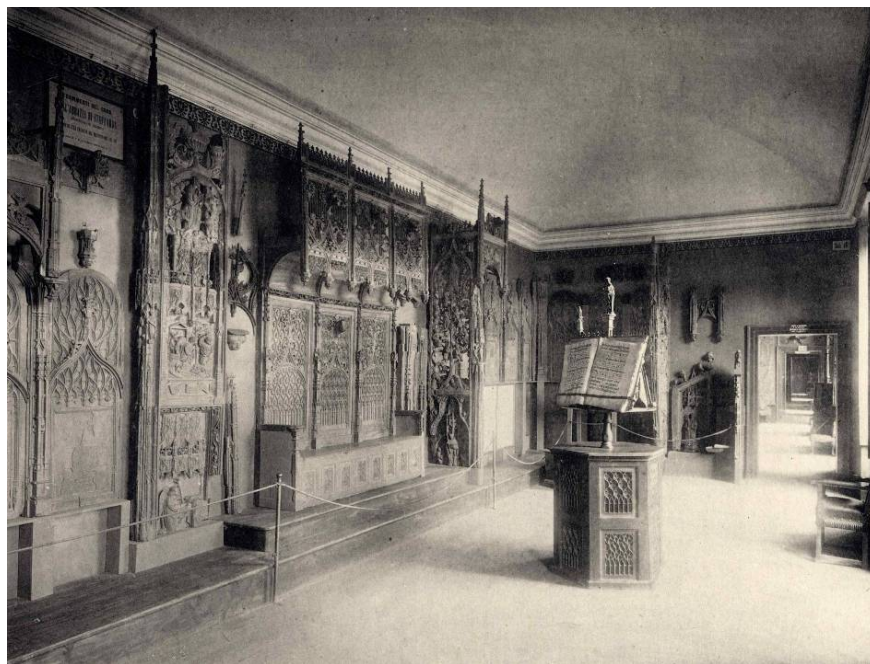
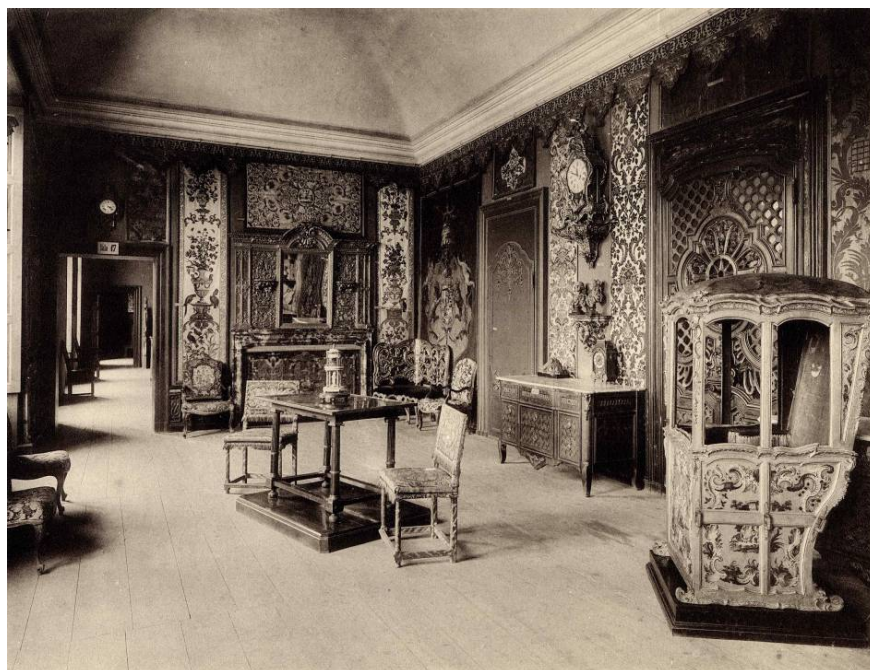


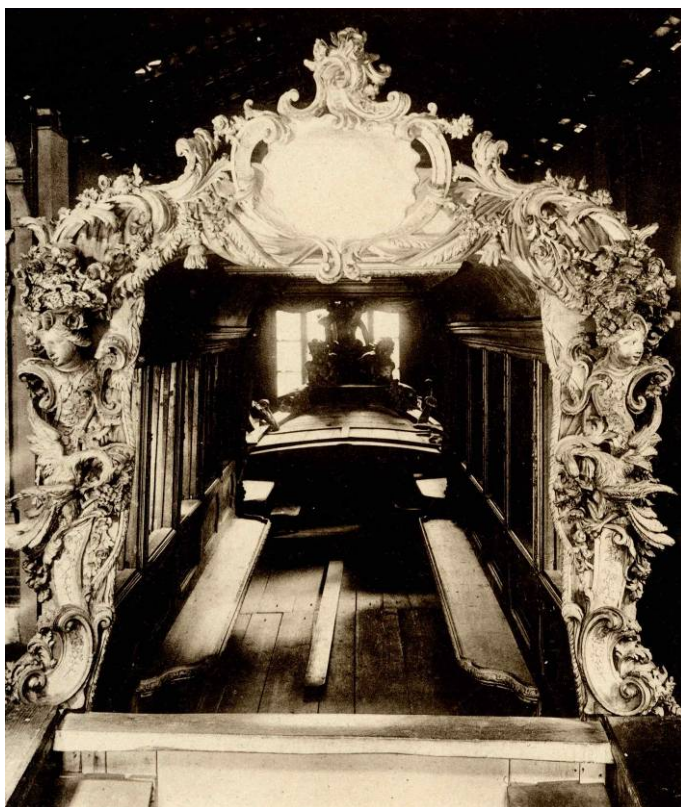
Tavola E. O. "Sala del Coro di Staffarda"

L'allestimento degli stalli del coro della chiesa abbaziale di Staffarda fu uno degli interventi più impegnativi affrontati da Avondo per il riallestimento della sede nel 1895. L'ampio materiale di preparazione (rilievi e disegni) fu utilizzato dal direttore anche per la creazione di un pannello esplicativo da collocare nella sala a servizio dei visitatori, nell'ottica di raccontare la provenienza del manufatto e la sua originaria disposizione.

Gli stalli giunti al Civico furono un dono del sovrano, che donò alla Città quanto rimaneva del coro quattrocentesco dopo il trasferimento nella chiesa del Castello di Pollenzo fin dalla fine degli anni '40 dell'ottocento (G. Gentile 2002). La consegna al Civico avvenne nel 1871, lo stesso anno in cui Cavalcaselle intraprendeva il restauro del coro assisiense, all'origine di un acceso dibattito metodologico (G. Manieri Elia 1997).



Tav. D. U. "Mobili e stoffe dei secoli XVII e XVIII"



Tavv. E.F, E.G.

Il Bucintoro di Carlo Emanuele III (L. Rovere 1929), oltre a rappresentare un'inconsueta testimonianza del gusto di corte, aveva indubbiamente un forte potere evocativo.

L'imbarcazione era allestita in un padiglione, situato in posizione isolata al centro del cortile e appositamente ideato nel 1873 con lo scopo di offrire un più facile accesso e uno speciale motivo di attrazione ai visitatori italiani e stranieri.



La Palazzina delle Belle Arti, dal 1895 sede della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino e distrutta dai bombardamenti nel 1942 (Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino).

Sotto: un'immagine dell'atrio di ingresso e di una delle sale della Galleria d'Arte Moderna di Torino pubblicate nel 1911, un anno dopo la scomparsa di Vittorio Avondo (Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino).



I criteri di presentazione delle raccolte di arte moderna erano condizionati dalle ricche e affastellate rassegne espositive che costellavano il mercato dell'arte di secondo ottocento.

Avondo, che l'attività pittorica rendeva amico di numerosi colleghi torinesi, cadeva in prevedibili difficoltà per la sistemazione dei dipinti della Galleria, che nel 1895 era inaugurata nell'edificio progettato da Calderini per l'Esposizione del 1880.

Sul primo ordinamento, demandato a una commissione di artisti (Beccaria, Gilardi, Quadroni e Calandra), il direttore sarebbe intervenuto con ritocchi e parziali modifiche, con lo scopo di perfezionare il percorso museale che doveva rispecchiare lo sviluppo della pittura e della scultura in Piemonte dal principio dell'ottocento.

L'affollata disposizione delle opere, restituita da alcune immagini del 1911, oltre a riproporre un impianto d'impronta ancora marcatamente ottocentesca, denunciava alcune croniche difficoltà da parte della Galleria, che negli acquisti faticava a smarcarsi dal panorama locale e che nelle scelte espositive sacrificava adeguamenti più drastici all'accumulo delle opere (G. C. F. Villa 2003; F. Ferro in c.d.s.).

Spettò a Enrico Thovez rendere la Galleria «più interessante e più luminosa nella vastità dei locali ridipinti a colori uniti, alcuni in rosso granata e altri in verde oliva» (*Il riordinamento...*, 1914; F. Grana in c.d.s.), all'insegna di un ordinamento giocato su più registri (non solo cronologico ma anche per generi, affinità formali e condizioni di luce e di spazio) e dove alla collezione grafica era dedicata una sezione a sé stante (V. Bertone 2009).

Un allestimento destinato comunque alla provvisorietà di una sede ritenuta inadeguata, cui però metterà mano ancora Vittorio Viale prima del bombardamento del 1942.

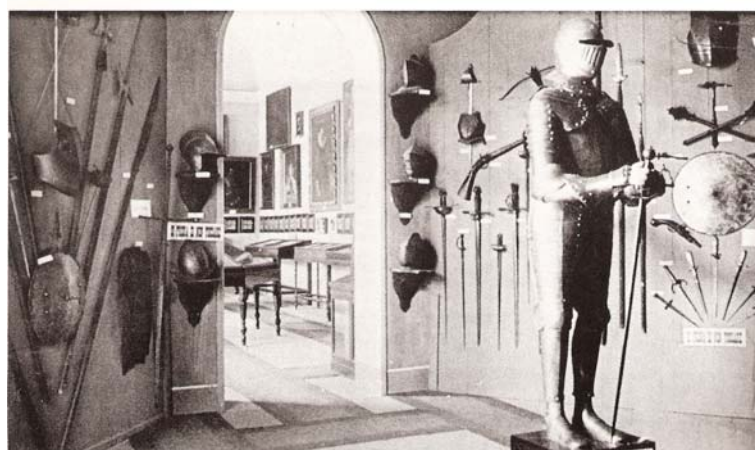
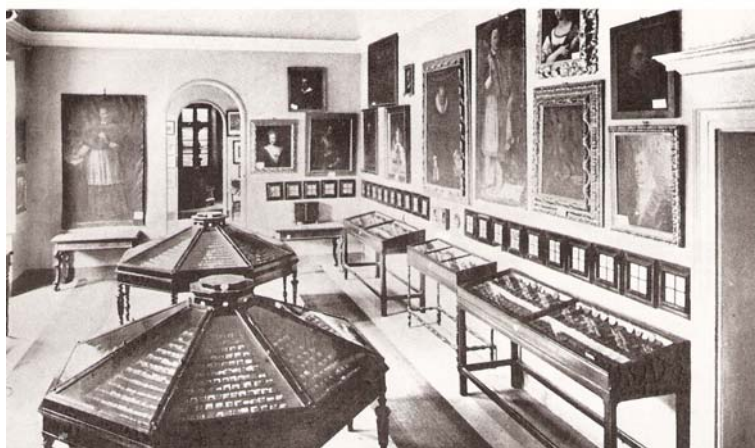


Pinacoteca di Varallo Sesia, sale espositive in alcune riprese fotografiche datate 1895-1900 ca. (da Ballarè 1996, originali presso l'Archivio della Società di Conservazione dei Monumenti e delle Opere d'Arte di Varallo Sesia).

Le immagini mostrano l'ordinamento operato da Giulio Arienta a partire dal 1896 accanto alla compilazione del catalogo.

Tra otto e novecento nei musei d'arte del territorio si registra lo sforzo di condurre un vaglio scientifico delle collezioni e il loro allestimento riflette principalmente l'esito di queste considerevoli operazioni di ordinamento. A figure come quella di Giulio Arienta a Varallo, Lorenzo Bordes ed Ettore Filippelli ad Alessandria, Federico Arborio Mella a Vercelli o Giovanni Battista Morandi a Novara si deve il merito di aver affrontato le opere e gli oggetti con la lente della storia dell'arte e dell'archeologia, di aver compilato e dato alle stampe i primi cataloghi (G. Arienta 1902, S. Ricci 1910, E. Filippelli 1912) e di aver consolidato la veste istituzionale e pubblica dei rispettivi musei. In una linea di sostanziale continuità con la museografia ottocentesca, questi rinnovati allestimenti testimoniavano l'attività di studio e di messa a punto disciplinare, in una stagione che a livello nazionale vedeva affacciarsi nuovi profili professionali alla conduzione dei musei, primi tra tutti gli storici dell'arte.

La storiografia artistica era all'apice di un lungo percorso che aveva restituito una documentata fisionomia alle tradizioni artistiche regionali, che trasferite sul piano delle scelte avevano stimolato presso i municipi più accorti l'attivazione di meccanismi di salvaguardia e tutela che, sempre più in intesa con gli apparati statali, procedevano a piccoli passi verso un concetto moderno di conservazione. La valorizzazione delle glorie artistiche locali (la tradizione gaudenziana, la scuola pittorica vercellese, Giovanni Migliara) e la messa in scena dei trascorsi civici furono i due principali registri su cui orientare scelte di acquisizione ed esposizione. Solo parzialmente come conseguenza dei ruoli d'ufficio, l'attività condotta da Alessandro Baudi di Vesme a Torino in qualità di Soprintendente e di direttore della Galleria Sabauda, dove aveva introdotto un ordinamento per epoche e per scuole pittoriche, trova i suoi riflessi anche nei musei del territorio.



*Le collezioni novaresi allestite nel palazzo del Mercato dopo il riordino di Giovanni Battista Morandi
Dall'alto: il Medagliere, la Quadreria e la Sala delle Armi
(da M. L. Tomea Gavazzoli 1987).*

Le sale del Museo erano disposte in successione continua, secondo un percorso anulare (mostra delle piante antiche di Novara, settore archeologico, numismatico e sfragistico, stampe artistiche, armi, gipsoteca, salone con gli affreschi e le sculture del Quattrocento, le tavole cinquecentesche e la pittura del Seicento).

Il rinnovato aspetto dell'istituto era l'esito dell'attività di riordino condotta da Morandi, ben esemplificata dall'accurata apposizione dei cartellini accanto a ogni oggetto, e proponeva un'idea di museo quale centro di attività e di studio, dove trovavano sede l'archivio storico e gli uffici per il personale.



La "Sala Migliara" e uno degli ambienti della Pinacoteca di Alessandria dopo il riordino di Ettore Filippelli (da E. Filippelli 1912).



L'allestimento mostra una Pinacoteca in qualche modo "smarcata" dall'impronta del suo fondatore, il collezionista Antonio Maria Viecha. Le opere di Giovanni Migliara (sia quelle dell'originario nucleo donato alla Città, sia quelle acquisite nel tempo) sono riunite in una sala dedicata, vanto e celebrazione della più alta gloria artistica cittadina.

Lo scorcio di uno degli ambienti della Pinacoteca mostra sulla parete a sinistra alcune testimonianze della tradizione figurativa del Piemonte meridionale (la grande tavola della Madonna con Bambino e santi e i due Santi Baudolino e Valerio, all'epoca tutti attribuiti a Giorgio Soleri; l'Angelo che regge la Veronica ritenuto del Moncalvo, il cosiddetto "Trittico delle Cornaglie", acquistato nel 1871 con l'accostamento a Macrino d'Alba) e sulla parete di fondo i protagonisti dell'ottocento alessandrino (i ritratti di uomini illustri di Francesco Mensi, al centro il busto di Napoleone di G. B. Comolli sormontato dal tondo di Zefiro e Psiche dello stesso Mensi).



Due immagini del Museo Civico di Asti nel 1926, esempio del museo quale vetrina delle virtù civiche (da Museo Civico nel palazzo Alfieri. Catalogo con note illustrative, Asti 1926): il "Salone del Risorgimento" e la "Camera natalizia di Vittorio Alfieri"

Alcuni ambienti del Museo del Paesaggio di Pallanza in Palazzo Viani Dugnani (da Museo del Paesaggio - Catalogo con annessa guida dei Monumenti Storici, Artistici di Pallanza e dintorni, Pallanza 1930):

Salone d'onore, Galleria d'Arte Moderna e Sala storica "Cadorna".



Alle pareti del Salone d'onore (che insieme alla sala successiva costituiva il nucleo della "Galleria d'Arte Antica" del museo) erano esposti alcuni affreschi esposti a rischio e recuperati sul territorio, tra cui il fregio bramantesco con i medaglioni dei duchi di Milano proveniente dal Castello di Inverio Inferiore.

L'immagine centrale mostra la prima delle sale della Galleria con opere soprattutto di Eugenio Gignous (1850-1906), che «seppe dare l'interpretazione più profonda e più attraente del nostro paesaggio».

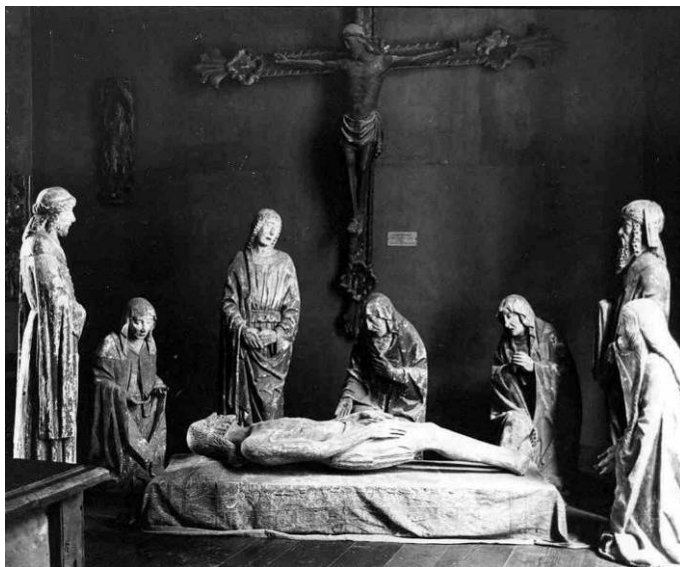
Dopo una sezione dedicata al "bianco e nero" e due ambienti riservati alle esposizioni temporanee, il percorso si addentrava nel Museo Storico del Verbano, che insieme alla sala Cadorna comprendeva la Scuola d'Arte Paesana (una raccolta di oggetti di uso domestico e rurale) e salette dedicate a cimeli storici, archeologici e naturalistici.



Un nuovo ordine



Torino, Museo Civico d'Arte Antica, gruppo ligneo del Compianto sul Cristo Morto in tre diversi allestimenti databili (a partire dall'alto) al 1923, al 1930 e al 1934 (Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino).



Le diverse modalità di allestimento del gruppo ligneo del Compianto sul Cristo Morto, oggetto di un notevole acquisto dall'antiquario Accorsi nel 1922 (molto discusso e caldeggiato da Lionello Venturi), sono indicative delle scelte espositive effettuate al Museo Civico d'Arte Antica di Torino tra gli anni '20 e '30.

Lorenzo Rovere, che aveva accolto l'opera in una sede dissestata e colma, aveva trovato una sede provvisoria nella sala del coro di Staffarda.

A pochi mesi dal proprio insediamento Viale, che aveva voluto procedere a un riordino generale delle collezioni, aveva trasferito il gruppo ligneo in una sala dedicata a rilievi e sculture lignee dal XII al XV secolo, dove le figure furono disposte secondo una più accentuata drammaticità.

La scelta, che privilegiava gli elementi di contesto e al contempo una disposizione più accattivante per il pubblico, fu nuovamente rivista in occasione del trasferimento a Palazzo Madama, dove il Compianto tornò ad assumere una disposizione simmetrica sia nella distribuzione delle figure, sia in rapporto agli elementi che facevano da sfondo.



Nel corso degli anni venti la sede del Museo Civico d'Arte Antica di Torino, nonostante le deplorate insufficienze, subì parziali revisioni dell'allestimento per accogliere le nuove acquisizioni (D. Zanardo in c.d.s.), rivolte a capolavori d'arte più che all'incremento delle raccolte di arti decorative.

La direzione di Vittorio Viale (E. Pagella 2002) prese avvio nel 1930, quando fu stabilito il trasferimento del Museo in Palazzo Madama, da poco restaurato quale sede di rappresentanza del Municipio (A. Telluccini 1928). Nel suo primo anno di lavoro Viale si dedicò comunque al riordino delle collezioni, considerandolo un esercizio di studio per affinare le proprie conoscenze e individuare opportuni strumenti di avvicinamento del pubblico (V. Viale 1931). Intervenne rendendo più piacevole e luminoso l'ambiente di ingresso e rinnovando in particolare le prime tre sale, rivestite di nuovi fondi alle pareti: nella prima sistemò la raccolta di primitivi piemontesi della donazione Fontana, che fin dai tempi di Avondo era stata provvisoriamente allestita in una sala della Galleria d'Arte Moderna; nella seconda aveva riunito un prestigioso nucleo di opere rinascimentali; nella terza aveva raccolto mobili, quadri, stoffe, ceramiche del 700, «quasi a creare, con il poco che il Museo possiede, un ambiente, che dia una pallida idea dello splendente secolo decorativo». Cominciava per Viale un cammino di raffinata revisione museografica che coniugava storia dell'arte, rispetto degli equilibri formali e criteri di ambientazione. Commentando la sistemazione dell'arredo di una camera del '700 valtellinese donato da Abegg, poteva annunciare il «felicissimo inizio di un futuro programma: la formazione cioè di una serie di ambienti, che rendano ad evidenza al pubblico la storia degli stili dal '400 all'800», con un felice entusiasmo cui avrebbe risposto un immediato aumento dei visitatori (V. Viale 1932a; V. Viale 1932b)



*La prima sistemazione dei dipinti della collezione Fontana nelle sale del Museo Civico d'Arte Antica operata da Vittorio Viale nel 1930
(Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino)*



*«Nella seconda sala, con splendidi mobili del Rinascimento, ho raccolto invece da un lato [...] quadri e sculture di varie scuole italiane: dalla leggiadra Madonnina di Tino di Camaino, a finissimi ricami dei rilievi del Bambaja; dalla grande tavola di Antonio Vivarini, alla accarezzata, leziosa Maddalena del Giampietrino, e alle luminose miniature del messale Della Rovere; e sulle altre pareti opere fiamminghe e tedesche», V. Viale 1931.
(Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino)*

Agli inizi del 1932 Viale poteva presentare il proprio progetto per la sistemazione del Museo d'Arte Antica a Palazzo Madama (V. Viale 1932; A. Griseri 1996; L. Basso Peressut 2005; E. Pagella 2008).

I lavori di ristrutturazione, diretti dall'ing. Giovanni Ricci, miravano a liberare gli spazi dalle sovrapposizioni ottocentesche e a restituire agli ambienti una pulita ariosità, primo fra tutti il salone quattrocentesco dei Principi d'Acaia. Sotto il profilo museografico il percorso espositivo era organizzato secondo un tragitto il più possibile lineare e aveva previsto uno studio attento dell'illuminazione, da adattare alle specificità formali delle singole opere.

L'ordinamento nelle linee di principio non si discostava da quello di Avondo, rivisitato però su criteri di maggiore sistematicità e rigore. Il pianterreno avrebbe accolto in successione cronologica la raccolta dei legni, le sculture, i mosaici, le terrecotte e i dipinti della donazione Fontana; al primo piano avrebbero trovato sede mobili e quadri del sei e settecento, naturalmente ambientati negli spazi settecenteschi del piano nobile; l'ultimo piano era riservato alle collezioni di maioliche e porcellane, vetri, bronzi e placchette e arti decorative. Si realizzava così un «filo a tre capi» (S. Pinto 1996) che intrecciava le identità del Museo e del suo contenitore.

La scelta di una diradata selettività poneva dipinti e sculture in una presentazione estetizzante, solo in parte stemperata da rari cenni di ambientazione (come la posa di arredi appoggiati a parete).



Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, il Salone degli Acaia e l'inserimento del coro di Staffarda sotto arcate gotiche nell'allestimento di Vittorio Viale del 1934 (Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino)



Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, sale del piano terra nell'allestimento di Vittorio Viale del 1934 (Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino)



La disposizione delle opere d'arte antica era governata da una misurata distribuzione nello spazio, attenta all'equilibrio d'insieme e alle modalità di fruizione. La Madonna di Tino di Camaino era posta quale fulcro dello spazio circolare del torrione e intorno a lei si dispiegava la preziosa successione delle tavole degli antichi maestri piemontesi; il Ritratto di Ignoto di Antonello da Messina era inserito in una teca autoportante ad altezza uomo che con la sua ampia cornice scura invitava lo sguardo dell'osservatore, ancor più se enfatizzata da un'illuminazione mirata.



Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, capitelli e sculture lapidee nell'allestimento di Vittorio Viale del 1934 (Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino)



Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, le sale del primo piano nell'allestimento di Vittorio Viale del 1934 (Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino). Il recupero degli spazi di corte consentiva a Viale l'utilizzo di un registro diverso per le opere del sei e settecento, che trovavano una naturale ambientazione in dialogo con l'originaria decorazione e destinazione degli spazi.





Al secondo piano di Palazzo Madama Viale offriva la sua moderna visione della sezione delle arti decorative, dove primeggiava per ampiezza di spazio ed effetto d'insieme la collezione di ceramiche del Museo Civico, che lo stesso direttore aveva potuto incrementare grazie a cospicui doni e intelligenti acquisti (C. Maritano 2008b), come la raccolta di ceramiche faentine acquisita per segnalazione di Gaetano Ballardini.

Ballardini era il direttore del Museo delle Ceramiche di Faenza, che dieci anni prima aveva completamente rinnovato con un nuovo allestimento che faceva leva sull'utilizzo delle *period rooms* (S. Boron 2007; J. Bentini 2008). Qualche anno era passato e Viale proponeva in Palazzo Madama una soluzione diversa, creando uno spazio che nella sua successione di imponenti vetrine (allineate su lunghi corridoi e perfettamente studiate nei loro volumi ben disegnati, nei cristalli ricurvi, nell'illuminazione interna diffusa: cfr. M. Dalai Emiliani 2008) offriva una visione moderna della natura repertoriale e classificatoria di questa collezione.

L'esaltazione dei pezzi più spettacolari in accrocchi centrali o entro vetrine per pezzi singoli che ne esaltassero la preziosità completava un insieme che conferiva i manufatti ceramici tutta la dignità dell'oggetto d'arte.





Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, la sala delle ceramiche al secondo piano nell'allestimento di Vittorio Viale del 1934.

In basso a destra: la sala dei tessuti nel 1954 (cfr. Maritano 2008a).

(Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino)





L'allestimento di Palazzo Madama deve essere contestualizzato nel più ampio panorama della museografia degli anni '30 non solo su scala torinese ma nell'ambito di un dibattito ormai internazionale entro il quale Viale seppe porsi quale interlocutore autorevole (M. Dalai Emiliani 2008).

Il suo essere «magnifico costruttore di attrezzature culturali» (G. C. Argan 1967), il suo coraggio progettuale e la sua acribia critica, la sua capacità di studio e ricomposizione della cultura figurativa e il suo sguardo acuto sull'arte contemporanea, il suo saper fare e far fare, approderanno nel dopoguerra alla sua eredità più innovativa: la nuova Galleria d'Arte Moderna di Torino (G. C. F. Villa 2003, S. Marson 2009), che può essere considerato il primo museo contemporaneo italiano. Negli anni in cui ne seguiva la progettazione, Viale era stato chiamato a far parte della commissione ordinatrice della Mostra di Museologia di Milano del 1957 (A. Gioli 2005).

Prima che la guerra portasse alla sua distruzione la sede della Galleria Civica d'Arte Moderna era stata oggetto di un primo intervento di Viale, i cui esiti erano stati pubblicati in uno dei due volumi degli atti della conferenza internazionale di Madrid del 1934, dove compariva anche il nuovo allestimento della Galleria Sabauda a opera di Guglielmo Pacchioni.

Due particolari dell'allestimento della Galleria d'Arte Moderna di Torino operato da Viale nei primi anni '30 (Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino).

In alto una delle sale dedicate alla pittura contemporanea torinese, con al centro e sulla parete di fondo le sculture di Medardo Rosso; sotto, la sala dedicata ad Antonio Fontanesi.

L'allestimento era frutto di un generale ripensamento e riordino delle collezioni, in un percorso più razionale e selettivo che aveva l'obiettivo di storicizzare i vertici qualitativi dell'800 piemontese e di accompagnare il visitatore fino alla produzione più recente.

L'esposizione delle opere, su pareti dalle tinte neutre, in registro unico e allineate sulla mensolina marcapiano, invitava a un percorso meditativo e riposante, favorito dall'illuminazione zenitale diffusa per mezzo dei lucernari inseriti nei soffitti curvati.



Le immagini che seguono mostrano il rinnovamento di alcuni musei civici piemontesi tra gli anni '30 e i primi anni '40.

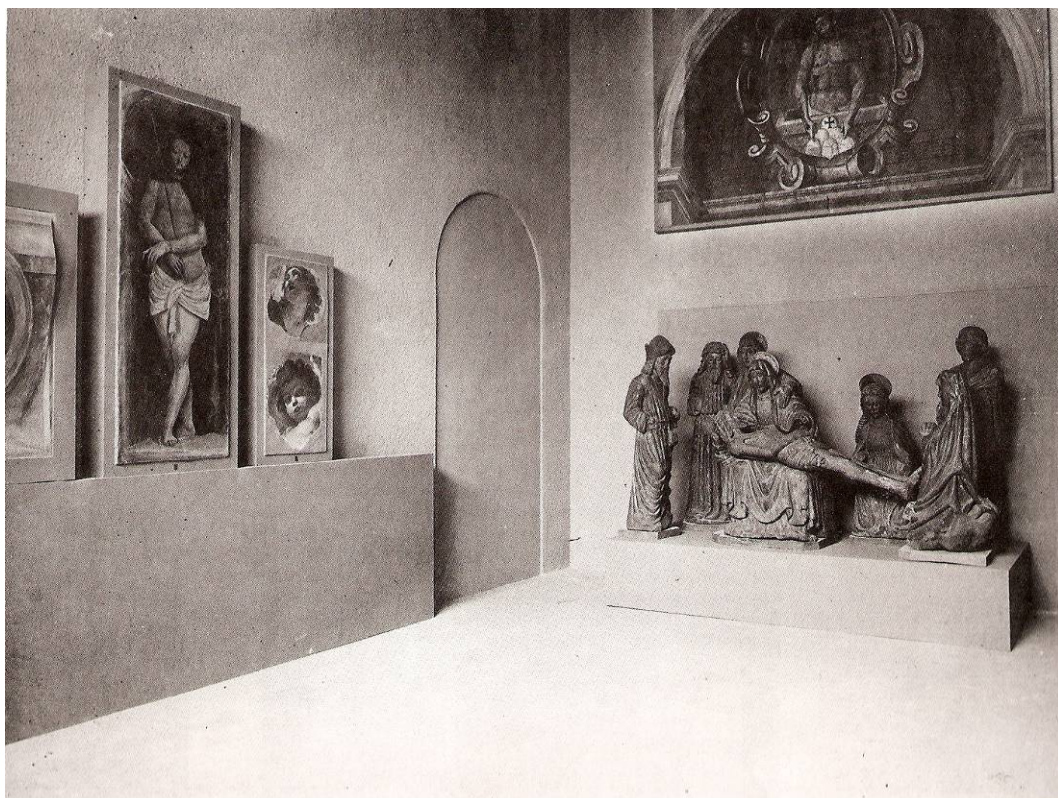
I riflessi della fortunata stagione museografica torinese si avvertono da più parti, anche per il diretto coinvolgimento dei suoi protagonisti: a Novara, dove gli spazi del restaurato Broletto furono lo scenario di soluzioni espositive che rompevano radicalmente con le modalità e le consuetudini del Museo, il direttore Alessandro Viglio riceveva i consigli di Guglielmo Pacchioni; lo stesso Pacchioni a Vercelli si dedicava al riordino dei dipinti Pinacoteca dell'Istituto di Belle Arti insieme a Vittorio Viale, che era stato incaricato di una sostanziale revisione e ricollocazione delle raccolte cittadine. Il riallestimento di Arturo Mensi del Museo Civico e della Pinacoteca di Alessandria, che vedevano raddoppiati gli spazi a disposizione, parlava un linguaggio molto simile, penalizzato però in gran parte dalla natura dell'edificio: ciò che altrove era facilitato dall'adeguamento di un monumento medievale o di un palazzotto signorile, qui, nei severi spazi del macello pubblico poi trasformati in aule scolastiche, richiedeva un impegno di progettazione e disegno architettonico di cui si sente la mancanza.

A Varallo Sesia la nuova sistemazione della Pinacoteca a opera del conservatore e restauratore Emilio Contini (E. De Filippis 2008), conclusa nel 1941, pur in un rinnovato ordinamento, richiama ancora le suggestioni del museo ambientato, dove la ricerca di un equilibrio spaziale e compositivo prevale sui criteri di accostamento e successione delle opere.



Alcuni ambienti del Museo Borgogna di Vercelli nell'allestimento di Vittorio Viale: la terza sala del percorso, con l'inserimento di un setto separatorio ribassato che disegna lo spazio e amplia la superficie espositiva, e il salone centrale dedicato agli artisti della scuola vercellese (da V. Viale 1969).





La "Sala degli Affreschi" e il particolare di uno scorcio dei nuovi spazi espositivi del Museo del Broletto a Novara, 1934 circa (da M. L. Tomea Gavazzoli 1987).

La sistemazione delle collezioni, cui si dedicò Alessandro Viglio con i suggerimenti di Guglielmo Pacchioni, era approdata a una drastica selettività dei materiali prima generosamente accolti nei locali del Palazzo del Mercato. L'allestimento era improntato al concetto di sintesi anche nella progettazione degli ambienti, dominati da un'atmosfera metafisica.





Le sale della Pinacoteca di Alessandria dopo il riordino di Arturo Mensi (Museo Civico e Pinacoteca di Alessandria, Fototeca Civica).

Il riallestimento di Mensi, inaugurato nel 1935, fu in realtà ultimato nel 1937 per la mostra su Giovanni Migliara che ne celebrava il centenario della morte: in quell'occasione furono realizzati i pavimenti in linoleum e un nuovo impianto di illuminazione, che valorizzava al meglio l'inserimento degli ampi lucernari a soffitto. Mensi aveva riorganizzato le raccolte della Pinacoteca principalmente intorno al nucleo migliarista e alla documentazione della storia figurativa alessandrina.

L'immagine in alto mostra l'ampia sala dedicata alla quadreria storica, su cui Mensi aveva diretto un'importante campagna di restauri. In basso, la galleria di accesso alla Pinacoteca e quella dedicate alle collezioni archeologiche del Museo Civico.





*Sopra: la "Sala di memorie e cimeli riguardanti la storia alessandrina",
la prima completata da Arturo Mensi, nel 1932.*

*Sotto; la Sala dei corali miniati, dove i volumi in pergamena provenienti dal Convento di Bosco Marengo erano ordinatamente disposti in scaffalature appositamente costruite, sormontate da vetrine, e accostati ai ritratti di prelati alessandrini. L'allestimento della sala, concluso nel 1936, fu pubblicato da Mensi (A. Mensi 1936)
(Museo Civico e Pinacoteca di Alessandria, Fototeca Civica).*





Pinacoteca di Alessandria, sale dedicate a Giovanni Migliara e alla sua scuola nell'allestimento di Francesco Mensi e in occasione della mostra sull'artista del 1937 (Museo Civico e Pinacoteca di Alessandria, Fototeca Civica). In generale gli ambienti, comprese le ampie superfici riservate all'esposizione dell'opera grafica del maestro alessandrino, mostrano soluzioni improntate a un po' monotono impianto geometrico. In alto a sinistra, l'ingresso alla mostra del 1937 con il Ritratto di Giovanni Migliara di Molteni concesso in prestito dalla Galleria Nazionale di Parma.

Le tre immagini incolonnate in basso a destra risalgono presumibilmente alla "Mostra degli artisti alessandrini dell'Ottocento" del 1940: si riconoscono la sala dedicata a Cesare Tallone e, nel salone, le due pareti su cui si fronteggiano Angelo Morbelli e Pellizza da Volpedo (Museo Civico e Pinacoteca di Alessandria, Fototeca Civica).





Sale espositive della Pinacoteca di Varallo Sesia in alcune immagini databili al 1941, anno del riallestimento a cura di Emilio Contini (da E. Ballaré 1996)

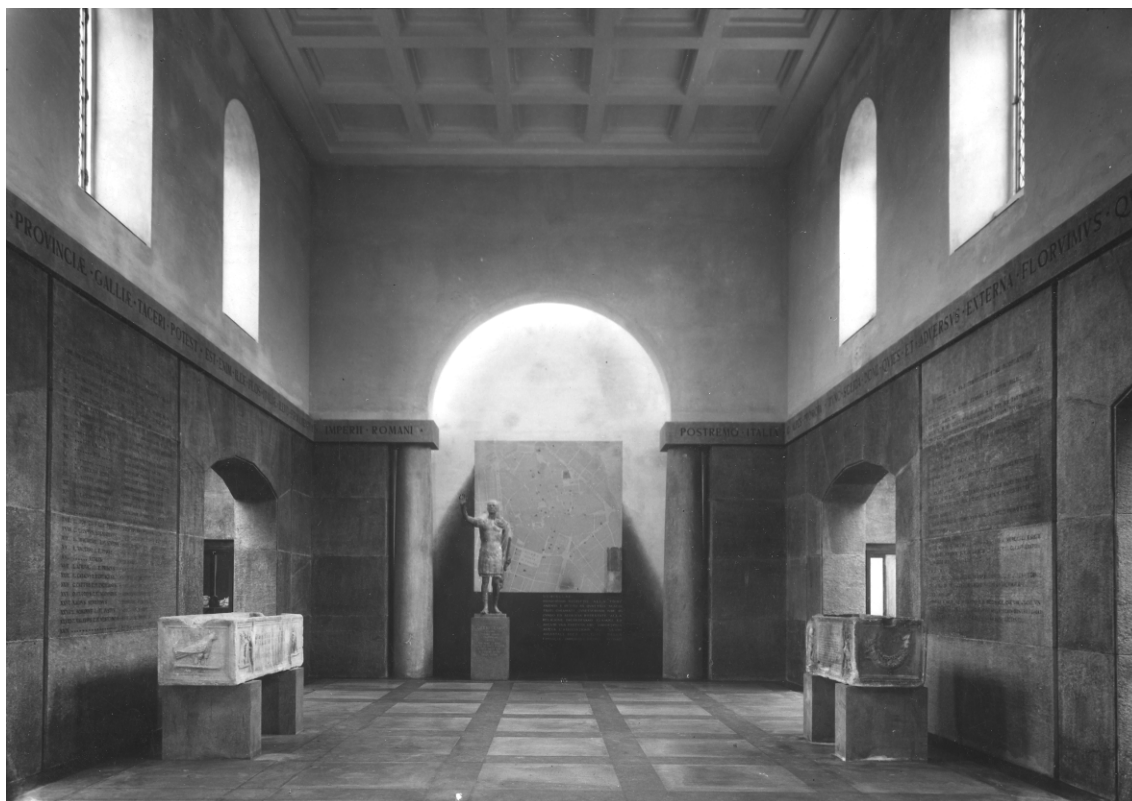
La Pinacoteca di Varallo, tradizionalmente legata alla cultura figurativa del Sacro Monte e quindi a una sensibilità per ambienti compositi, dove convivevano per natura tipologie e cronologie differenti di manufatti, propone una propria personale interpretazione di ordine museografico, in un rapporto più conciliante con il tradizionale aspetto del Museo (cfr. S. Baiocco 2004).

Effimero e permanente

Il riordino e l'allestimento del Museo Leone furono operazioni particolarmente care a Viale, affezionato al Museo per ragioni di appartenenza (era originario della vicina Trino) ma anche perché con le sue svariate collezioni gli consentiva di impostare un museo di storia della città. Questa opzione, oltretutto non aliena alle originarie intenzioni di Camillo Leone, incontrava una mai celata passione del direttore per quel tipo di museo, che invano propose a più riprese anche all'amministrazione torinese (S. Abram 2004): nella sua idea di museo quale struttura viva e operante, a servizio di tutti i tipi di pubblico, istruttiva e costruttiva, il tema della storia della città consentiva ampie escursioni, non ultima la riflessione sul futuro e sulle trasformazioni in corso.

L'intervento sul Museo Leone si distinse per la qualità del progetto museografico, condotto da Viale a fianco dell'ing. Augusto Cavallari Murat. Si trattava di un disegno di ampio respiro, destinato a risolvere definitivamente la complessa distribuzione degli spazi mirando a soluzioni di alto profilo nel disegno degli interni, dove Viale faceva tesoro delle esperienze già messe a segno a Torino, sia in Palazzo Madama sia nell'allestimento delle grandi mostre, in particolare la coeva "Gotico e Rinascimento in Piemonte" (C. Maritano 2008), che aveva ideato insieme allo stesso Cavallari Murat.

Il confronto con allestimenti effimeri risulta di speciale pertinenza, dato che la prima presentazione del Museo Leone rinnovato avvenne in occasione della mostra "Vercelli e la sua provincia dalla romanità al fascismo" del 1939. Nel dopoguerra, lievemente modificate le sezioni storiche della prima parte dell'esposizione, furono smontate le sale dedicate all'economia e all'industria vercellese per fare posto alle collezioni antiquarie e di arti minori, riservando anche qui alle sale storiche del settecentesco Palazzo Langosco la contaminazione tra contenitore e contenuto.



*Mostra "Vercelli e la sua provincia dalla romanità al fascismo", Vercelli 1939, Salone romano
(Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino)*

Fulcro dell'allestimento e dell'impianto museale, il grandioso salone fu progettato a forma di aula basilicale; la collocazione di sarcofagi scolpiti marmorei sullo sfondo della pietra piemontese di Luserna era tra le soluzioni considerate più adatte da Cavallari Murat (A. Cavallari Murat 1982), impegnato nella ricerca di materiali e dispositivi che consentissero un equilibrato rapporto tra valorizzazione degli oggetti esposti e scelte museografiche. Ai lati del salone si aprono nicchie e sfondati in cui sono collocate raffinate vetrine contenenti i reperti di epoca romana provenienti dal territorio.



*Mostra "Vercelli e la sua provincia dalla romanità al fascismo", Vercelli 1939, Salone romano
(Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino)*

La parete di fondo del salone era dominata dalla statua di Giulio Cesare appositamente realizzata dallo scultore Michele Guerrisi, uno degli artisti impegnati nelle operazioni di allestimento della mostra; tra questi anche Enrico Paolucci, che aveva seguito in particolare le realizzazioni grafiche. A destra si osserva invece una delle nicchie aperte sul salone: si tratta di una simbolica raffigurazione di una strada romana, costeggiata dalle pietre miliari del territorio e punto di visione prospettica sulla penisola italiana.



*Vercelli, Museo Leone,
attuali sale di apertura del percorso espositivo che
rispecchiano sostanzialmente l'aspetto del 1939.*

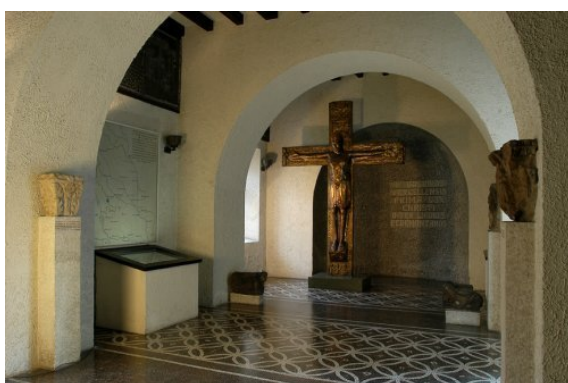
*L'ingresso al salone romano avviene tramite due
ambienti di accesso: una prima sala con le severe ed
eleganti vetrine dei reperti preistorici, incassate nella
parete scura, da cui si stagliano grazie
all'illuminazione interna; e un secondo ambiente a
pianta ottagonale che costituisce l'antiquarium,
culminante nella vetrina cilindrica centrale dei vasi
apulei, esaltata dall'illuminazione zenitale che piove
dalla copertura del colonnato.*





*Mostra "Vercelli e la sua provincia dalla romanità al fascismo", Vercelli 1939, Sala dedicata ai resti dell'antica basilica di Santa Maria Maggiore di Vercelli.
(Archivio Fotografico dei Musei Civici di Torino)
Accanto al calco del portale di ingresso (l'originale si trova tuttora del giardino del palazzo Mercurino Arborio di Gattinara) sono collocati gli avanzi di mosaico, per i quali Cavallari Murat prediligeva fondi neutri a intonaco.*

*Sotto a sinistra: Vercelli, Museo Leone, Sala di Vercelli nel medioevo (1939)
Sotto a destra: Mostra "Gotico e Rinascimento in Piemonte", Torino 1938-39, Portico del Duomo di Aosta (da V. Viale 1939)
In entrambe i casi le arcate (autentiche nella mostra torinese, ricostruite quelle vercellesi, che poggiano però su colonnine originali) sono utilizzate per creare più livelli di profondità.*



Sopra: Vercelli, Museo Leone, Sala di Vercelli cristiana (1939)

A destra: Mostra "Gotico e Rinascimento in Piemonte", Torino 1938-39, Veduta degli ambienti che aprivano la mostra con oggetti del periodo romanico e gotico (da V. Viale 1939)

9 IL MUSEO E LA PINACOTECA DI ALESSANDRIA

Nella prima parte dedicata alle origini dei musei civici piemontesi sono state descritte le vicende che hanno presieduto alla nascita dei due istituti museali alessandrini, la Pinacoteca Viecha (derivante dalla donazione dell'omonimo notaio)¹²³ e il Museo Civico, sorto su impulso della mostra sul risorgimento alessandrino del 1884 e nel quale confluirono le raccolte di antichità riunite dal prefetto Veglio¹²⁴.

In questo capitolo saranno affrontati i decenni di assestamento dei due musei fino alla seconda guerra mondiale. Una ricostruzione che sceglie di non affrontare le vicende del dopoguerra e della seconda metà del Novecento, in parte perché (fatta eccezione per il periodo di studi e ricomposizioni storiche dei primi anni '80 sotto il coordinamento della Soprintendenza, segnata dall'esito del volume del 1986 a cura di Carlenrica Spantigati e Giovanni Romano) si tratta di una lunga fase di sostanziale stasi, che ancora oggi è in attesa di un ripensamento radicale delle collezioni e della loro esposizione; e in parte perché la trasformazione degli strumenti gestionali e amministrativi degli ultimi trent'anni implicherebbe una contestualizzazione che esula dai confini imposti a questo lavoro.

9.1 Lo sviluppo della pinacoteca 1858-1875: l'artista conservatore

Nel 1858, a soli tre anni dall'apertura e a ridosso della scomparsa del donatore Antonio Maria Viecha, fu necessario trasferire la Pinacoteca, che insieme alla biblioteca era stata destinata ai locali dell'ex macello pubblico, oggetto dal 1856 di imponenti lavori di ristrutturazione¹²⁵: i due istituti culturali venivano sistemati al primo piano dell'ala nord, testé soprelevata, accanto alla Scuola di Ornato¹²⁶.

¹²³ Cfr. § 4.3.

¹²⁴ Cfr. § 3.2.

¹²⁵ *Consiglio Delegato del 16 dicembre 1855*, in ASAL, ASCAL, serie III, Atti Municipali, b. 224: si delibera di innalzare di un piano l'edificio ove stanno i pubblici macelli per collocarvi la biblioteca, la pinacoteca, il gabinetto e laboratorio di chimica e le scuole tecniche serali. Cfr: *Ufficio d'arte, Collegio Maschile – Biblioteca, Pinacoteca, Gabinetto di Storia Naturale e Scuole serali tecniche – Trasporto nei nuovi locali – Perizia*, Alessandria 22 aprile 1856, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1784, dove per la Pinacoteca sono previste le seguenti operazioni: trasporto e adattamento del teleramento, trasporto dei quadri, provvista carta e tela per tappezzeria, immuramento di pattine, formazione di ponti per mettere in opera il telaio e simili, fornitura di chiodini e ferramenta minuta, accompagnamento di tinte e vernici, chiusura di finestra con armadio, per un totale di 289 lire.

¹²⁶ Organizzata dal 1877 anche come scuola serale, fu riordinata nel 1880 con il nome di Scuola di Disegno applicato alle arti; dalla fine degli anni '90 dell'800 era attiva la infine la Scuola d'arti e mestieri: cfr. ASAL; ASCAL, serie IV, b. 1878.

Questa nuova sistemazione corroborava l'idea del museo quale strumento per la pubblica educazione: la sua complementarietà e dipendenza dalla Biblioteca era sancita anche dal nuovo Regolamento del 1859. Qui finalmente si stabiliva un ruolo di responsabilità e sorveglianza per la raccolta dei dipinti, ma questo ruolo era conferito al Bibliotecario, cui spettava di proporre alla Commissione per la Biblioteca quanto ritenuto utile per la pulizia e la manutenzione dei quadri e degli oggetti. Identici erano gli orari di apertura dei due istituti, e alla medesima Commissione spettava anche la stesura di un inventario della Pinacoteca in duplice copia. I dipinti dovevano essere segnati con uno stemma del municipio e collocati alle pareti «secondo quanto stabilito dalla Commissione dopo aver sentito il parere di una persona dell'arte»¹²⁷.

Per sorvegliare e dirigere il trasporto delle opere il Sindaco aveva chiesto la collaborazione del pittore alessandrino Baudolino Rivolta¹²⁸, a cui si offriva anche la carica di direttore. Rivolta era consulente di fiducia dell'amministrazione civica, che in quegli stessi anni gli affidava anche l'esame dei dipinti provenienti da conventi soppressi e depositati presso il ricevitore demaniale¹²⁹. In questa circostanza non aveva dato prova di spiccate sensibilità nei confronti dell'arte antica, mentre erano chiare le sue predilezioni sul fronte della pittura contemporanea: il legame con l'ambiente artistico locale più affermato, consacrato dal suo ritratto modellato in scagliola dal Canigia¹³⁰, gli aveva procurato anche l'incarico per il disegno del monumento pubblico ad Andrea Vochieri.

Per la disposizione della collezione Viecha e nella prospettiva di favorirne l'incremento, Rivolta sosteneva l'impianto di una galleria di pittura ottocentesca, e mal sopportava la modestia con cui il municipio aveva provveduto alla sistemazione della nuova sede, tanto da rinunciare all'incarico di riallestimento¹³¹. Non condivideva affatto le caratteristiche della sala appositamente costruita, collocata «immediatamente in sul ripiano senza alcuna sorta di stanza d'ingresso»: i visitatori avrebbero così dovuto introdurre «mazze ed ombrelli talvolta pieni e grondanti di acqua», per non parlare della totale assenza di una sala dove «operare i restauramenti», che avrebbero così dovuto essere praticati nello spazio espositivo. Il trasferire la Pinacoteca «da un luogo non ampio in uno ancora men capace» avrebbe inoltre rappresentato un elemento di sconforto per i cittadini più generosi, che il Viecha e i primi donatori avevano certamente voluto incitare a ulteriori elargizioni. Rivolta aveva quindi in mente un luogo attrezzato e operativo, destinato a un pubblico ampio e diversificato, e soprattutto con una capienza in grado di recepire le occasioni di

¹²⁷ *Regolamento per la pubblica Pinacoteca Viecha*, gennaio 1859 (approvato nelle sedute del Consiglio Delegato del 5 gennaio 1859 e del Consiglio Comunale del 20 gennaio successivo), in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772.

¹²⁸ Sulla figura di Rivolta: M. Tomiato, *Fra impegno civico e amore per le arti belle: la Riunione Artistico-Letteraria alessandrina*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità*, op. cit., 2009, pp. 54-58.

¹²⁹ Cfr. § 1.4.

¹³⁰ Il busto fu donato alla Pinacoteca nel 1879 dal fratello Pietro Rivolta, che insieme consegnava una delle prime opere di Baudolino, un'immagine di Santa Cecilia che aveva faticosamente recuperato dopo il passaggio in mani diverse e che nel 1904 il direttore Lorenzo Bordes avrebbe donato all'Istituto Musicale: *Pietro Rivolta a Sindaco di Alessandria*, Alessandria 18 novembre 1879, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Doni del geom. Pietro Rivolta alla civica pinacoteca di oggetti d'arte di suo fratello Baudolino pittore"; F. G. [Francesco Gasparolo], *Il pittore Baudolino Rivolta*, in RSAA, A. VII, Serie III, fasc. XXVII luglio-settembre 1923, pp. 353-354.

¹³¹ *Baudolino Rivolta al Sindaco di Alessandria*, Alessandria 4 luglio 1858, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771.

incremento. Occasioni che certo non mancavano, come dimostravano le acquisizioni di quei primissimi anni: già nel 1856 il conte Lorenzo Castellani Varzi aveva donato un nucleo di dipinti che tentava di ampliare i riferimenti cronologici e culturali della Pinacoteca. Le opere comprendevano esemplari di pittura antica della seconda metà del seicento (tra cui il *San Paolo sulla Via di Damasco* all'epoca riferito a Laurent de La Hyre e la *Testa di santa* ora assegnata alla bottega di Carlo Dolci) e nove dipinti di arte contemporanea che però esulavano dalla già corposa attestazione della vicenda migliarista, e forse proprio per questo sarebbero stati destinati a una protratta indifferenza: tra questi la *Veduta di un convento di Cappuccini* di Chauvin, la *Marina* di Francesco Gamba, la *Maddalena* di Pasquale Vianelli, la *Veduta del Castello di Sirmione* di Leopoldina Zanetti, il *Tramonto* di Giovanni Renica e il *Castello nei dintorni di Roma* di Massimo d'Azeglio¹³².

Secondo Rivolta anche da un punto di vista museografico la sala non presentava affatto le caratteristiche adatte:

Le finestre rubano agli oggetti due lati della sala, cioè la parete ov'esse sono aperte, lasciandovi poco spazio e male acconcio negli intervalli; e la parete che prospetta le finestre medesime, la quale non gioverà per pitture fatte a olio o verniciate a cagione dei vari, e larghi, riflessi del lume mandato dalle due finestre sui quadri; sicché sarà gran caso, se li spettatori dopo vari giri e rigiri e contorsioni ed elevamenti della persona ed inchini imbroccheranno un punto a cui non risalti il lustro, che impedisce la comprensione della pittura. Anche le altre due pareti sono impedita dalle porte, che in esse vennero aperte, ed oltreiche la postura di queste due porte vieta di giovare degli angoli della sala per disporvi pezzi di scultura, tante interruzioni fanno sì che uom non sappia a quale euritmia appigliarsi nella collocazione dei capi d'arte. I quali difetti [...] potevansi in gran parte scansare ove, come era stato proposto vi si fosse condotto un lucernario di ragionevole ampiezza¹³³.

La presenza di una luce «più ferma, più equabilmente diffusa, unica per ciascun quadro, acconcia ad ogni ragion di lumi espressi nè vari dipinti» era una caratteristica indispensabile, che avrebbe evitato di far apparire mediocri dipinti invece pregevoli: Rivolta sapeva bene quanto le condizioni espositive fossero importanti, soprattutto nel secolo in cui gli studi sulla luce erano in così stretto dialogo con gli sviluppi della pittura.

Un'ulteriore questione scoraggiava la scelta di accettare l'incarico di direttore: pur essendo contigue, la Pinacoteca e la Scuola di disegno avrebbero mantenuto due direzioni separate mentre il porli sotto un unico cappello avrebbe accresciuto l'importanza di entrambe gli istituti («la scuola sarebbe quasi un vestibolo del gabinetto, e questo una illustrazione della scuola»). Il nucleo migliarista, per le sue doti di organicità e di esemplarietà, costituiva un serbatoio straordinario per lo studio della pittura, grazie a un potenziale didattico che Rivolta ebbe modo di sperimentare

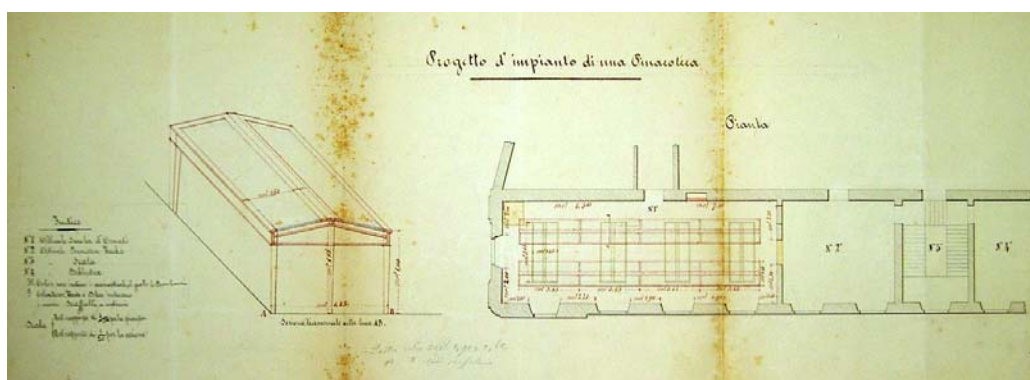
¹³² G. Romano, *I dipinti antichi della Pinacoteca: tra museografia e storia dell'arte*, in C. Spantigati e G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, op. cit., 1986, schede 15 e 16; S. Pinto, *Le scelte «esterne» di un altro collezionista alessandrino, Lorenzo Castellani. Il paesismo torinese di metà secolo e un adepto alessandrino, Pietro Sassi, ibidem*, pp. 14-147.

¹³³ Baudolino Rivolta a Sindaco di Alessandria, Alessandria 4 luglio 1858, cit.

direttamente (nel 1869, per esempio, guidava il concittadino Carlo Garabelli, sotto commissario di guerra in aspettativa, allo studio dei dipinti del Migliara attraverso le opere della Pinacoteca)¹³⁴.

Queste le ragioni che portarono Rivolta a rifiutare la nomina, sebbene alcune fonti suggeriscano come causa anche la forte rivalità con il direttore della Scuola di Ornato¹³⁵. La sua collaborazione con l'istituto dovette comunque proseguire, come dimostra ancora nel 1872 il pagamento per un restauro al dipinto dell'*Immacolata* effettuato su incarico della giunta municipale¹³⁶.

Nonostante la sistemazione poco ambiziosa, l'esistenza della Pinacoteca e l'esempio di Viecha incoraggiavano comunque lasciti e donazioni, tese a rinfoltire l'empireo delle glorie artistiche locali. Tra il 1860 e il 1864 il pittore alessandrino Pietro Sassi (1836-1910) donava due dei suoi noti paesaggi, mentre nel 1866 Teodolinda Migliara, con lascito testamentario, arricchiva le collezioni civiche di 34 dipinti, 460 disegni e 19 album contenenti studi e bozzetti, insomma «tutta la raccolta degli studi pittorici di mio padre»¹³⁷. Il desiderio era che fosse «conservata possibilmente riunita» e custodita dalla patria alessandrina, «in riconoscenza delle onorificenze che gli furono dalla medesima impartite». La giunta municipale accoglieva orgogliosa il lascito di Teodolinda, che «oltre ad aggiungere decoro al paese, sarà fonte d'emulazione e d'utili insegnamenti alla gioventù alessandrina»¹³⁸. Il significato esemplare della raccolta e le sue potenzialità di supporto alla produzione artistica locale furono comunque gli elementi su cui si assestarono i primi decenni di gestione, in particolare dal 1875, quando il pittore Francesco Mensi (1800-1888) fu nominato conservatore. Quello stesso anno, nel giorno di conferimento dei premi scolastici, era stata infatti inaugurata la nuova Pinacoteca¹³⁹.



Progetto d'impianto di una Pinacoteca (ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772): la Pinacoteca Viecha, che occupava l'ambiente indicato in Pianta con il n. "2", nel 1874 si estese nella sala accanto, già sede della Scuola di Ornato; il disegno mostra inoltre l'ideazione delle vetrine e una loro possibile disposizione nella sala.

¹³⁴ Carlo Garabelli a Sindaco di Alessandria, Alessandria 19 gennaio 1869, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772.

¹³⁵ F. G. [Francesco Gasparolo], *Il pittore Baudolino Rivolta...*, op. cit., 1923.

¹³⁶ Baudolino Rivolta a Sindaco di Alessandria, Alessandria 18 maggio 1872, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1770.

¹³⁷ S. Pinto, *L'atelier di Migliara*, in C. Spantigati e G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, op. cit., 1986, pp. 139-143.

¹³⁸ F. Gasparolo, *I quadri del Migliara...*, op. cit., 1916, p. 66.

¹³⁹ L. Ferrari, *Relazione*, in «Il Moderatore», A. III, n. 15, 14 marzo 1875. L'articolo riporta la relazione letta dal bibliotecario Luigi Ferrari in occasione della solenne inaugurazione del 4 marzo.

La necessità di un generale rinnovamento degli edifici che ospitavano gli istituti scolastici e di istruzione era stata affrontata a partire dal 1874, quando la Giunta municipale aveva prodotto un progetto di ampliamento che interessava i locali dell'ex convento dei Barnabiti¹⁴⁰. Il Consiglio comunale aveva allora nominato una Commissione, di cui facevano parte i consiglieri Pietro Oddone e Lorenzo Bordes, per l'esame dei progetti. Gli esiti della valutazione, poi accolti dall'amministrazione civica, fornivano un quadro per nulla incoraggiante sulle condizioni sia della Pinacoteca («ci vuol una pietosa finzione e immaginazione per dar questo nome a quell'informe e sgraziato locale»), sia della Biblioteca, afflitta da problemi di spazio e disordine¹⁴¹. Una seduta straordinaria del Consiglio comunale (presieduta da Alfonso Balbi Viecha, erede dello zio Antonio Maria, e dal notaio di famiglia Archini) accoglieva così la proposta di ampliamento, pur sottolineando come non vi avrebbe fatto seguito un incremento del personale dedicato, potendosi utilizzare quello già attivo per la Biblioteca, «dalla quale non verrebbe la Pinacoteca disgiunta»¹⁴². Incaricati di farsi supportare dalla persona ritenuta più competente in materia, Bordes e Oddone fecero ricorso al «valente artista C.re Mensi, il quale per circa due mesi prestò il solerte e sapiente suo aiuto per l'ordinamento e collocazione in luogo dei quadri ed altre opere artistiche non che degli scaffali per la classificazione dei bozzetti Migliara e per tutto quanto poteva contribuire al miglior aspetto della detta Pinacoteca»¹⁴³. La Giunta municipale aveva deliberato la nomina di Mensi con un intento esplicito: la presenza di un nucleo migliarista tanto corposo induceva infatti a riconoscere nella collezione civica una potenzialità formativa dominante, rivolta in primo luogo «a quei giovani studiosi della pittura che volessero far studi e copie dei dipinti che nella Pinacoteca esistono»¹⁴⁴.

A partire dal 1875 Francesco Mensi assunse quindi l'incarico di conservatore¹⁴⁵, cui si dedicò compilando un primo inventario in quello stesso anno¹⁴⁶. Due anni dopo, la stesura di un più ampio testimoniale di stato si rivela utile non solo quale conferma della consistenza del patrimonio dell'istituto ma anche per aggiungere alcuni elementi in merito al suo aspetto e all'organizzazione degli spazi¹⁴⁷. La Pinacoteca comprendeva, oltre alla sala riservata agli oggetti d'arte, un «gabinetto

¹⁴⁰ *Perizia di stima delle opere, provviste e riparazioni occorrenti nel fabbricato del Collegio elementare Maschile per aggiunta di locali per la Biblioteca e per la Pinacoteca, per nuova sala di lettura e pel togliimento della specola causa di continue infiltrazioni d'acqua sui sottoposti volti*, Alessandria 23 maggio 1874, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1784.

¹⁴¹ *Pietro Oddone a Sindaco di Alessandria*, 14 luglio 1874, riportato in Appendice, n. 1.

¹⁴² *Estratto del verbale del Consiglio Comunale, seduta straordinaria, 2° convocazione*, 17 luglio 1874, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1784.

¹⁴³ *Pietro Oddone e Lorenzo Bordes alla Giunta municipale*, Alessandria 18 ottobre 1874, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1784.

¹⁴⁴ Il testo, tratto dal verbale della Giunta municipale del 21 aprile 1875, è riportato in E. Filippelli, *Notizie storiche sulla Pinacoteca Viecha e Civico Museo di Alessandria*, Alessandria 1912, p. 10.

¹⁴⁵ Incarico che ricoprì fino all'anno della morte, il 1888, facendosi affiancare dal 1886 dal pittore dilettante Paolo Della Valle, suo successore fino al 1902.

¹⁴⁶ *Elenco dei quadri, disegni ed altri oggetti di belle arti esistenti nella Municipale Pinacoteca Viecha*, datato 1875, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771. L'elenco, che conta in totale 100 numeri, è composto di numero progressivo, indicazione del «Casato e nome dell'autore» e ulteriore colonna con titolo e soggetto dell'opera.

¹⁴⁷ *Testimoniali di stato e consegna degli effetti mobili e degli oggetti d'arte esistenti nei locali ad uso Pinacoteca Viecha*, compilato da Francesco Mensi il 1 gennaio 1877, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771.

da lavoro del Conservatore», ambiente che Mensi utilizzava come ufficio ma con ogni probabilità anche per eventuali interventi sulle opere, come per esempio nel 1882, quando presentava alla Giunta municipale una spesa di 38 lire per riparazioni a un dipinto all'epoca attribuito al Moncalvo¹⁴⁸.

Tra gli oggetti di mobilio, nella sala espositiva il documento registrava la presenza di quattro bacheche «in legno pioppo verniciato a gambe tornite munite di serraglie a due lastre di vetro» e cassetti, oltre a una «cassa di legno pioppo contenente un cilindro atto ad avvolgere colla pittura verso il di fuori il gran quadro della Trinità»¹⁴⁹. Nelle bacheche erano esposti i quattro antifonari provenienti da Bosco Marengo già consegnati ad Alessandria, i due volumi del Sanquirico e infine album, studi e disegni di Giovanni Migliara, esclusi gli acquerelli elencati a parte che insieme ai dipinti risultavano invece «racchiusi dentro cornici di legno dorato di varie foggie e dimensioni». Nella sala di ingresso alla Pinacoteca, condivisa con la Biblioteca, erano collocati i ritratti di due concittadini illustri, quello di Cristoforo Mantelli eseguito da Francesco Gonin e quello del senatore Giovanni Dossena, mentre giacevano depositate in un ripostiglio le due opere giunte dai soppressi conventi dei Cappuccini di Tortona e di Alessandria, «non essendo più atti a essere riparati».

In segno di riconoscenza, Francesco Mensi aveva fatto dono del suo dipinto raffigurante *San Filippo Neri che istituisce a Confraternita della SS. Trinità* (su autorizzazione della giunta municipale «provvisoriamente» esposta in Pinacoteca dal dicembre del 1874¹⁵⁰) ma soprattutto nel 1886, a due anni dalla morte, aveva nominato il Municipio suo erede universale, inserendosi così in quel filone di donatori rappresentato dagli artisti locali e da coloro che ebbero a ricoprire cariche di responsabilità all'interno dei musei¹⁵¹.

Il Mensi vantava una lunga affezione nei confronti della città, che negli anni giovanili aveva mantenuto i suoi studi a Firenze presso il Benvenuti, all'epoca direttore dell'Accademia. Alla formazione toscana e al felice soggiorno milanese tra il 1838 e il 1844 circa, era seguito il rientro in patria, coronato da una nutrita serie di commesse per tele di soggetto sacro e di rievocazione storica e da una discreta fortuna espositiva, che gli aveva consentito di entrare nelle collezioni reali e di partecipare a uno dei progetti culturali più ambiziosi della prima metà dell'ottocento alessandrino, realizzando il grande dipinto di centrovolta con l'*Apoteosi di Napoleone I* per il museo

¹⁴⁸ *Verbale della Giunta municipale del 2 novembre 1882*, copia in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772. Può essere utile ricordare come nel 1869 la Pinacoteca di Alessandria, così come altri musei e biblioteche d'Italia, avesse ricevuto in dono da parte del Ministero della Pubblica istruzione il *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti* del conte Giovanni Secco-Suardo (la documentazione dell'invio si trova in ASAL, ASCAL, busta non inventariata).

¹⁴⁹ Si tratta del «dipinto ad olio / formato grandissimo» dello stesso Mensi, indicato al n. 106 come «La S. S. Trinità in alto: nel basso la istituzione della Confraternita che porta lo stesso nome», di proprietà del Municipio.

¹⁵⁰ *Sindaco di Alessandria a Bibliotecario municipale*, Alessandria 9 dicembre 1874, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Mensi Francesco".

¹⁵¹ Tra gli artisti alessandrini che nei primi decenni di vita della pinacoteca donarono proprie opere compaiono Giacomo Ottone (professore di decorazione e figura alla scuola di arti e mestieri), Eugenio Gaggiotti, Achille Peretti, Carlo Pessina, Cesare Boffi.

di Villa Delavo¹⁵². Viecha fu tra i suoi mecenati, come dimostra il gruppo di ritratti a matita raffiguranti noti personaggi alessandrini, eseguiti su carta colorata dal Mensi quando era ancora studente, incluso nel lascito¹⁵³. Una ventina di pezzi tra dipinti, incisioni, disegni e fotografie, a cui si aggiunsero altri materiali che si trovavano nello studio da lui allestito presso il museo, furono il lascito di Mensi al Municipio¹⁵⁴. Le ragioni di questa disposizione risiedevano nella riconoscenza e gratitudine per il sostegno sempre offerto dalla città, che «da giovine, mi stese soccorrevole la mano assegnandomi una pensione, perché io potessi studiare la pittura a Firenze e a Roma, e da vecchio continuò a beneficiarmi nominandomi conservatore della civica Pinacoteca Viecha, e procurandomi con i mezzi di una onorata sussistenza che sgraziate vicende di famiglia mi avevano tolto». Una particolare preghiera era rivolta all'esecutore testamentario (l'amico Giuseppe Archini) affinché l'opera che più di altre l'aveva reso celebre fosse oggetto di speciali cure e ne fosse garantita la fruibilità pubblica:

In qualunque evento però rivolgo una calda preghiera all'infrannominato mio esecutore testamentario di vegliare affinché il mio grande quadro rappresentante l'istituzione della Confraternita della SS.ma Trinità, e di cui io feci dono al prefatto Municipio perché fosse collocato, come lo fu, nella Pinacoteca Viecha, abbia a restar sempre nella pinacoteca medesima, imperciocché questo quadro che io mi glorio d'aver dipinto, che figurò con grandissima lode nelle primarie esposizioni Italiane è un'opera molto studiata e finita, e mentre è fatta per adornare una galleria, ove può essere esaminata da vicino, sarebbe fuori di posto in una Chiesa qualunque, dove i quadri collocandosi in alto, perciò il pregio della finitezza andrebbe affatto perduto¹⁵⁵.

L'immagine che la città avrebbe serbato di lui era stata tra le sue preoccupazioni, come nel 1870, quando chiese al Sindaco il premezzo di levare per qualche giorno il proprio ritratto dalla Pinacoteca (ove si trovava per far parte della donazione del notaio Viecha), ritratto che non gli somigliava più e che desiderava quindi sostituire¹⁵⁶, o nel 1875, quando appena intrapresa l'opera di riordinamento chiedeva di poter esporre alcuni dei suoi cartoni¹⁵⁷.

¹⁵² A. Robbio, *Pitture a fresco del Professore Francesco Mensi*, in «Gazzetta Piemontese», 19 dicembre 1856, n. 307; *Cenni biografici del pittore Mensi*, in RSAA, A. XVI, serie II, fasc. XXVIII, ottobre-dicembre 1907, pp. 593-595; E. Filippelli, *Notizie storiche ...*, op. cit., 1912, pp. 11-12; Idem, *Catalogo della Pinacoteca Viecha in Alessandria*, Alessandria 1915, pp. 23-24; F. Mazzocca, *Francesco Mensi (Alessandria 1790-1888)*, in E. Castelnovo e M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa...*, op. cit., 1980, vol. III, p. 1464; S. Pinto, *Il Municipio e l'immagine della sua storia*, op. cit., 1986, schede 4-8.

¹⁵³ Cfr. § 4.3.

¹⁵⁴ *Nota dei quadri pervenuti in eredità al Municipio di Alessandria dal defunto Pittore Mensi Cav. Francesco*, sd (1888?); *Inventario dei quadri ed altro esistente nella camera di studio del Pittore Francesco Mensi, Conservatore della Pinacoteca Municipale*, Alessandria 21 novembre 1887, entrambe in ASAL, ASCAL, Serie IV, b. 1772, fasc. "Dono di quadri fatto dal Not.° Ant.° Viecha".

¹⁵⁵ *Testamento olografo del pittore Francesco Mensi conservatore della Civica Pinacoteca*, 23 giugno 1878, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771. L'eredità sarà accolta con deliberazione del consiglio comunale del 13 settembre 1888.

¹⁵⁶ «Non mi somiglia più perché mi sono lasciato crescere la barba, bramo ridipingerlo o sostituirne un altro della stessa grandezza»: in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Mensi Francesco".

¹⁵⁷ *Francesco Mensi a Sindaco di Alessandria*, Alessandria 18 agosto 1875, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Mensi Francesco".

La pinacoteca si confermava così quale luogo di legittimazione degli artisti locali, oltre che sede di celebrazione e sacrario destinato a serbare le memorie della famiglia Migliara: nel 1888, insieme ai dipinti e acquarelli che Ida Lopez Nuñez aveva ereditato, le furono acquistati anche un insieme di oggetti appartenuti al generale Carlo Migliara, figlio di Giovanni (una divisa, alcune armi, un album con foto di famiglia, medaglie e diplomi)¹⁵⁸. Il significato encomiastico della collezione si esprimeva anche con una particolare attenzione agli aspetti aneddotici che il lascito poteva testimoniare: i primi documenti si soffermavano spesso sul dipinto raffigurante *Il ciarlatano Dulcamara che vende l'Elisir*, opera su cui «l'artista lavorava alle ore 4 pomerid.^e del giorno 18 di Aprile 1837, e tre ore dopo spirava!»¹⁵⁹.

9.2 La ricerca della tradizione artistica alessandrina

9.2.1 *Gli acquisti*

A partire dagli anni '80 del XIX secolo l'interesse per la produzione artistica contemporanea cominciò ad affiancarsi sensibilmente ad Alessandria a quello per le testimonianze figurative del passato presenti nella città e nel suo territorio. Un'attenzione già sollecitata, come abbiamo visto, in occasione della soppressione degli enti ecclesiastici: le loro sedi dismesse erano state oggetto di una ulteriore ispezione affidata nel 1874 a Francesco Mensi, anche questa volta però senza coglierne l'opportunità. Il conservatore della Pinacoteca riconosceva quali opere meritevoli quasi esclusivamente i dipinti degli artisti viventi (come il *San Francesco di Sales* dell'astigiano Michelangelo Pittatore e gli affreschi del Maggi nella chiesa di S. Alessandro, oppure il *San Domenico*, *San Vincenzo* e *San Tommaso con angeli* di Pietro Ayres nella chiesa dei domenicani, insieme alla *Beata Vergine del Rosario* e alla lunetta con la *SS. Annunziata* dipinte da Mensi stesso), relegando tutto il resto a giudizio di assoluta mediocrità se non addirittura a una tale bruttezza da non valer la pena descriverli¹⁶⁰.

Una funzione di sollecitazione nei confronti del collezionismo d'arte antica doveva giungere anche da Giovanni Battista Rossi, letterato e artista alessandrino di cui abbiamo già ricordato la pubblicazione nel 1870 del volumetto *Sulla vita e sulle opere del cav. Carlo Canigia scultore*. In questo scritto l'autore si soffermava per esempio sull'iniziativa del professor Carlo Pozzi, promotore in una sala della propria abitazione di una pubblica esposizione di dipinti antichi rappresentanti soggetti sacri, salvati dall'asta pubblica (forse le opere non incamerate provenienti dai conventi

¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 86-87

¹⁵⁹ *Elenco dei dipinti di proprietà del Notaio Certificatore Antonio Maria Viecha donati al Municipio di Alessandria*, Alessandria 5 dicembre 1854 (il dipinto è il n. 3 dell'elenco).

¹⁶⁰ *Relazione di Francesco Mensi al Cav. Balbi Viecha ff. di Sindaco*, Alessandria 18 giugno 1874, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1784. Un «qualche merito nel disegno e nell'effetto» era attribuito solo al *Gesù crocifisso* di scuola milanese, datato 1740, nella chiesa di S. Alessandro.

soppressi?) e fatti restaurare. Rossi segnalava in particolare la statua di *Solone* del Canigia e ne auspicava l'acquisto da parte del Municipio, poi effettuato nel 1881¹⁶¹. Tra le carte d'archivio si conservano inoltre alcune sue note relative alla collezione di dipinti di Girolamo Buzzi¹⁶² e alla possibilità di acquistare un «preziosissimo ritratto in avorio dell'immortale Canova» rinvenuto nel 1860 in una cantina di Alba¹⁶³.

Intanto già nel 1871 il trittico dell'*Annunciazione* (il cosiddetto "Trittico delle Cornaglie"), di ritorno dall'esposizione torinese di Belle Arti, era stato acquisito dal Municipio di Alessandria¹⁶⁴. Il Sindaco era stato infatti invocato dai massari di questa piccola frazione, che dopo aver temporaneamente affidato il dipinto al parroco di San Michele a causa delle precarie condizioni della Cappella delle Cornaglie (sua sede originaria), l'avevano visto alienare e trasportare a Torino tramite il Conte Conzani. Nel 1880 il consiglio della Cappella reclamava il rientro dell'opera, o in alternativa il conferimento da parte del Comune di una cifra in denaro sufficiente a coprire le spese di recupero dell'edificio. Il Consiglio comunale di Alessandria si era pronunciato sfavorevolmente rispetto all'ipotesi di restituzione, trattandosi di un dipinto di qualche pregio «per la storia dell'arte e per essere di buon autore»¹⁶⁵ e aveva deliberato per un risarcimento in denaro. A favore del restauro di quest'antica tavola «sullo stile del Macrino d'Alba» si era pronunciato anche il conservatore della Reale Galleria di Torino Carlo Arpesani, che dopo averla a ispezzionata insieme a Mensi e a Giovanni Oddone (assessore e ispettore agli scavi e monumenti) nel sottotetto della Pinacoteca, sollecitava un impegno deciso da parte del Municipio:

[...] in questi tempi nei quali i municipi che appena lo possono procurano di adunare tutti gli oggetti che hanno qualche pregio artistico ed archeologico che si trovano sparsi nelle loro province, allo scopo lodevolissimo di fare delle raccolte istruttive, credo che anche il Municipio d'Alessandria, possessore di una Pinacoteca distinta, non vorrà certamente lasciar perire un dipinto interessantissimo per la storia della pittura in Piemonte qual è la tavola in discorso, e vorrà, non ne dubito, deliberarne il ristauo¹⁶⁶.

¹⁶¹ Cfr. ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Acquisto fatto dal Municipio della statua rappresentante Solone scolpita da Carlo Caniggia".

¹⁶² G. B. Rossi, *Nota dei migliori dipinti che si trovano nella Palazzina di Gamalero del fu D. Girolamo Buzzi*, s.d., in ASAL, ASCAL, b. 1770. Rossi elencava, tra gli altri, un dipinto del Murillo, una *Adorazione* di scuola fiamminga, un *S. Sebastiano* e *S. Agnese* copia da Tiziano, due tavole della scuola di Leonardo, due tavole del Macrino, un *S. Antonio* creduto del Perugino, una *Natività di Maria* di scuola parmense, una tavola con la *Sacra Famiglia* di scuola tedesca, una *Testa di Maddalena* «creduta del Guido», un putto del Moncalvo e vari piccoli dipinti su rame di scuola tedesca, per un valore complessivo di 15700 lire.

¹⁶³ *Lettera di G. B. Rossi*, 13 settembre 1860 (destinatario ignoto), *ibidem*.

¹⁶⁴ La documentazione sul dipinto è contenuta in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Domanda del sig. Testera Giuseppe per riavere un antico quadro tolto dalla Cappella delle Cornaglie od un sussidio. Con lettera di Arpesani per il restauro". Si tratta del trittico dell'*Annunciazione*, all'epoca accostato a Macrino d'Alba, a inizio '900 ritenuto della maniera di Defendente Ferrari e oggi attribuito al Maestro di San Guido di Acqui.

¹⁶⁵ *Verbale del Consiglio comunale di Alessandria del 26 maggio 1880*, *ibidem*.

¹⁶⁶ *Carlo Arpesani a Bonzi*, Torino 18 luglio 1880, *ibidem*. Arpesani manifestava inoltre la propria disponibilità a effettuare l'intervento di restauro.

Due anni dopo alla Pinacoteca di Alessandria era offerta un'ulteriore occasione per l'acquisto di un'antica tavola di Scuola piemontese, oggetto di una significativa attenzione su più fronti: l'artista Michelangelo Pittatore (1825-1903), su suggerimento del Ministero, offriva infatti al Sindaco la tavola proveniente dalla demolita chiesa della Madonna di Loreto di Asti¹⁶⁷. La prima segnalazione del dipinto era giunta a Roma dall'ispettore per il circondario di Asti Giuseppe Fantaguzzi¹⁶⁸, che comunicava l'acquisto della chiesa da parte del Municipio di Asti e la disponibilità da parte della Fabbriceria di vendere la tavola raffigurante *Il trasporto della S. Casa di Loreto*, riferita ad antico pennello di Scuola piemontese con la possibile attribuzione a Defendente Ferrari. Dopo qualche settimana il Ministero di grazia giustizia e culti informava la Pubblica Istruzione che il dipinto, già esaminato dalla Commissione conservatrice, era stato acquistato da Pittatore, pronto però a cederlo al Ministero «per lo stesso prezzo di acquisto, quante volte si intendesse arricchirne una pubblica collezione nazionale»¹⁶⁹.

I membri della Commissione incaricati erano Giuseppe Dellepiane e Luigi Ferrari. Il primo, di cui abbiamo già conosciuto l'impegno per la conservazione dei monumenti¹⁷⁰, era noto in Alessandria per aver ricevuto l'incarico da parte del Sindaco di effettuare una raccolta di notizie sulla storia dell'arte antica nella provincia. Gli scritti, confluiti in appendice alla «Gazzetta di Alessandria», nel 1877 erano stati riuniti in un volume che nella sua introduzione veniva motivato con la necessità di sollecitare presso la Commissione di archeologia la vigilanza e la conservazione sulle numerose opere d'arte presenti sul territorio¹⁷¹. Giuseppe Ferrari, come abbiamo visto, ricopriva invece la carica di Direttore della Biblioteca e Pinacoteca della città. Nella loro accurata relazione, i due dichiaravano che il dipinto, pur non essendo di Defendente, meritava di essere salvaguardato quale tassello importante per illuminare ulteriormente la storia dell'arte in Piemonte; l'ipotesi attributiva a Giorgio Soleri alessandrino rafforzava infine la loro ipotesi di ricovero nella Pinacoteca del capoluogo¹⁷²:

Di esso Solero lo storico critico il Lanzi, ed il Ticozzi, ne scrissero onorevolmente [...] Ove finalmente si voglia considerare quel lavoro come sintesi del pensiero di quel periodo

¹⁶⁷ Per la ricomposizione della vicenda si rinvia a: ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. fasc. "Acquisto d'un quadro del pittore Giorgio Soleri esistente in Asti"; ACS, AA.BB.AA., Ministero della Pubblica Istruzione, Fondo Antichità e Belle Arti, Il vers., Il serie, b. 1, "Alessandria", fasc. "Asti quadri della chiesa della SS Trinità 1883"; *Il quadro su tavola "La Madonna di Loreto" esistente in Asti*, in «BSAA», A. V, I trimestre, gennaio-marzo 1896, pp. 151-152.

¹⁶⁸ Sulla figura di Fantaguzzi, di cui è stato segnalato l'impegno a partire dai primi anni '80 per il potenziamento dei musei locali, si rinvia al § 3.3.

¹⁶⁹ *Ministero di Grazia Giustizia e Culti a Ministero della Pubblica Istruzione*, Roma 9 maggio 1882, in ACS, AA.BB.AA., Ministero della Pubblica Istruzione, Fondo Antichità e Belle Arti, Il vers., Il serie, b. 1, "Alessandria", fasc. "Asti quadri della chiesa della SS Trinità 1883".

¹⁷⁰ Cfr. § 3.3.

¹⁷¹ G. Dellepiane, *Reminiscenze artistiche di una gita autunnale per diletto e istruzione nei dintorni d'Alessandria*, Alessandria 1877.

¹⁷² Nella relazione (datata 15 maggio 1882 e conservata *ibidem*) Oddone e Delle Piane si esprimono anche in merito a due dipinti murali ancora presenti nella Chiesa della Madonna di Loreto, attribuiti uno a Giorgio Soleri e l'altro al figlio Raffaello Angelo, quest'ultimo non degno di sforzi per la sua conservazione «tanto è in pessimo stato ed ha subito tocchi e ritocchi da mani inesperte e veramente devastatrici».

glorioso per l'arte, esso non risponde adeguatamente ai valorosi artisti di quel tempo. Ma pur considerando che il Soleri, egli pel primo che io mi sappia, seppe in allora lasciar memoria di lavori artistici, che palesano una scuola in questa città, la quale versava allora in tanta scarsezza d'arte, maggiore è il suo pregio, e quei lavori attestano che pure in Alessandria l'amore all'arte si ebbe allora nel Soleri un valoroso cultore¹⁷³.

Allertata dal Ministero, anche la Reale Galleria di Torino s'interessava del dipinto, ispezionato da Francesco Gamba che però lo riconosceva non del Soleri, «bensì opera mediocrissima di un allievo, od imitatore dell'ultimo dei Lanini ricoperta tutta di barbari restauri, e per conseguenza non degna della nostra Galleria»¹⁷⁴. All'attribuzione al pittore alessandrino continuava però a rimanere affezionato il Prefetto, che qualche mese dopo invitava il Sindaco a riprendere in mano la questione, ma il nuovo ricorso ad Arpesani per una perizia sullo stato di conservazione sancì definitivamente la rinuncia all'acquisto¹⁷⁵. L'episodio del dipinto astigiano aveva lasciato comunque agli alessandrini il gusto di poter documentare la vicenda artistica di Giorgio Soleri, ambizione poi soddisfatta di lì a pochi anni, come vedremo, dalla donazione del senatore Federico Rosazza di tre opere che all'epoca portavano questa attribuzione. L'assegnazione ai Soleri (padre e figlio) del fregio dipinto di una delle sale dell'episcopio era stato inoltre il motivo per scongiurare la vendita, consentita dal Municipio ma nettamente rifiutata dal Ministero, che la considerava «un atto così vandalico, che tornerebbe in danno della storia di quel paese ed anche dell'arte locale, di cui rimangono in Alessandria così pochi ricordi»¹⁷⁶.

Le condizioni in cui versavano i manufatti costituivano un serio elemento di valutazione a fronte di nuove acquisizioni e la presenza di restauri e ridipinture era spesso segnalata dalla letteratura artistica locale, che deplorava interventi e manomissioni colpevoli di aver snaturato i dipinti intaccandone l'antica armonia o innescandone il deperimento. Un esempio interessante giunge proprio da Dellepiane, che dovendo trattare della *Adorazione dei Magi* di Giorgio Vasari nella chiesa di Santa Croce di Bosco Marengo si soffermava prevalentemente su elementi tecnici e

¹⁷³ L'osservazione risale a pochi anni dopo ed è contenuta in: G. Dellepiane, *Il soffitto di una sala della rev.ma Curia Vescovile di Alessandria*, in Idem, *Di uno scavo nell'agro alessandrino. D'un soffitto e due quadri del seicento. Studi di Giuseppe Dellepiane insegnante della Regia Scuola Tecnica*, Alessandria 1888, p. 13. Uno dei due "quadri" cui fa riferimento il titolo del volume è quello della Madonna di Loreto di Asti.

¹⁷⁴ *Francesco Gamba a Ministero della pubblica Istruzione*, Torino 2 agosto 1882, *ibidem*.

¹⁷⁵ Carlo Arpesani, per mano del cognato, aveva infatti risposto alla richiesta del Sindaco di trovarsi a Milano e di essere stato colto da male. Si trova quindi costretto a declinare gli incarichi del Municipio, ma riguardo «per altro al quadro del Sig. Pittatore mio cognato [Carlo Arpesani] mi dice che egli lo conosce diggià, perché lo ebbe a vedere l'anno scorso per incarico del Ministero, che non lo ritiene degno di prender posto in una Pinacoteca Comunale, essendo per di più guasto in modo per cui il merito del quadro non francherebbe la spesa del suo ristauo»: *Angelo Arpesani a Sindaco di Alessandria*, Milano 10 aprile 1883, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Acquisto d'un quadro del pittore Giorgio Soleri esistente in Asti". La tavola, intercettata sul mercato antiquario nel 1971 e restituita da Giovanni Romano al pittore Gandolfino da Roreto, è pubblicata in C. Spantigati, *Pinacoteca Viecha e Museo storico archeologico. Origini e vicende delle istituzioni museali alessandrine*, in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e La Pinacoteca di Alessandria*, Alessandria 1986, p. 21; dopo il recente acquisto sul mercato, si trova attualmente conservata presso la Cassa di Risparmio di Asti.

¹⁷⁶ ACS, AA.BB.AA., Il vers., I parte, b. 1, "Alessandria", fasc. "Mensa vescovile di Alessandria vendita di cornice antica". La relazione sull'opera, con l'attribuzione ai Soleri, era a firma di Giuseppe Dellepiane in qualità di membro della Commissione conservatrice.

conservativi:

[Il quadro] accenna a deperimento e ciò, piuttosto che all'azione del tempo, vuolsi attribuire alla trascuranza ed inesperienza degli uomini, inquantoché, quella tavola di pioppo, preparata, secondo il costume dei pittori toscani, con tela incollata e gesso, permette facilmente lo scrostamento del dipinto in seguito a ripuliture con acqua od altro in cui indubbiamente andò soggetto il quadro. È anche deplorabile assai, che una barbara ignoranza abbia profanato quel dipinto con ritocchi e restauri che lo deturpano, e gli fanno perdere alquanto del suo pregio e originalità. Laonde a conservare quel dipinto, e ridargli possibilmente il pregio primitivo occorre l'opera paziente di abile e coscienzioso artista che limitando scrupolosamente il ristucco al solo guasto si studii poscia di imitarne il disegno e l'impasto con appropriate tinte e velature, e rifaccia convenientemente quelle parti state deturpate con colori disadatti¹⁷⁷.

Un'attenzione di questo tipo fu uno degli elementi che caratterizzò questa nuova stagione degli istituti alessandrini, che su impulso dell'appena istituito Museo Civico anche sul fronte delle antichità e delle testimonianze storiche affinavano la propria sensibilità¹⁷⁸. Lo dimostrano le acquisizioni che si susseguirono dalla metà degli anni '80, come per esempio il lascito di Elia Levi Deveali nel 1886, i rinvenimenti effettuati nelle campagne locali dallo stesso Dellepiane, la richiesta di poter acquisire gli oggetti di antichità di proprietà del Ricovero di Mendicità (già casa Valsecchi) nel 1888 oppure ancora l'acquisto delle colonne del chiostro dei Carmelitani effettuato dal Municipio nel 1890¹⁷⁹. Come è stato già ricordato, e come sottolineava anche la contiguità delle sedi, l'attività museale procedeva in sintonia con gli indirizzi della Società di Storia Arte e Archeologia.

9.2.2 *Lasciti e donazioni*

L'indirizzo del museo civico verso la storia della città affiancava così l'idea di una galleria di pittura contemporanea e ridimensionava in parte la priorità spesso concessa all'incremento del fondo Migliara. Ne fu prova, ad esempio, il rifiuto di acquistare un album e altri oggetti del maestro offerti in vendita dal nipote Ernesto nel 1898: nonostante la qualità dei disegni, che pare Vittorio Avondo avrebbe volentieri aggiunto alle raccolte torinesi, Lorenzo Bordes li ritenne superflui rispetto a quanto già posseduto, sottolineando piuttosto la necessità di acquisire opere di artisti diversi. La Pinacoteca continuava comunque a rimanere un punto di riferimento per l'affermazione degli artisti alessandrini e dei più interessanti movimenti a essi legati, e come tale continuava a

¹⁷⁷ G. Dellepiane, *Il dipinto su tavola L'adorazione dei Magi esistente nella chiesa di Santa Croce in Bosco Marengo*, in Idem, *Di uno scavo nell'agro alessandrino...*, op. cit., 1888, pp. 16-17. Il brano era stato pubblicato anche in «RSAA», A. V, I trimestre, gennaio-marzo 1896, pp. 152-153.

¹⁷⁸ Cfr. § 3.2.

¹⁷⁹ La documentazione si trova in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Lascito di Levi Deveali Elia di alcuni oggetti di antichità", "Oggetti antichi rinvenuti in territorio alessandrino dal Professore Giuseppe Dellepiane 1888-1892" e fogli sparsi.

essere percepita sia dagli artisti stessi sia dai donatori. Un ingresso importante per il valore dell'opera e per le prospettive aperte dalla sua acquisizione è dato dalla *Morte di Goethe* donata da Angelo Morbelli nel 1893¹⁸⁰: il gesto del pittore, che con la consegna del suo capolavoro giovanile voleva omaggiare la città che anche in questo caso aveva mantenuto i suoi studi, aprì le acquisizioni della Pinacoteca verso il divisionismo e il simbolismo, secondo un indirizzo perseguito per tutto il corso del novecento con opere dello stesso Morbelli, Pellizza da Volpedo, Leonardo Bistolfi, Cesare Tallone e Angelo Barabino¹⁸¹.

Il valore didattico della galleria di pittura moderna trova conferma nelle richieste che continuavano a giungere per ottenere il permesso a effettuare copie dei dipinti: nel 1885 la Giunta municipale concedeva il permesso ad alcuni pittori locali, tra il 1889 e il 1891 il pittore e incisore Noradino Ornato studiava i dipinti di Mensi, nel 1894 il maestro Vittorio Maggi riproduceva alcuni quadri di paesaggio, nel 1896 un'allieva di Caselli all'Albertina (Enrica Gastaldi) chiedeva di poter riprodurre dipinti del Migliara, così come faceva nel 1903 il pittore dilettante Umberto Manuelli intento allo studio delle luci. Al contempo si facevano strada anche nuove potenzialità didattiche: nel 1902 un allievo del corso di perfezionamento della Scuola serale di arti e mestieri chiedeva di poter effettuare il rilievo alle miniature dei corali di Pio V e l'anno successivo gli studenti del liceo locale erano accompagnati in visita dal professore di storia¹⁸².

Nello stesso anno del lascito di Morbelli il Museo riceveva un'altra donazione che andava invece a soddisfare la scommessa più recente, giocata sul terreno della vigilanza e della tutela sul territorio: parallelamente al recupero del materiale archeologico condotto dal Museo Civico su scala provinciale, si guardava infatti con sempre maggior interesse alla possibilità di ricoverare opere d'arte che potessero documentare ed esaltare la storia artistica alessandrina. Nel 1893 giungevano infatti ad Alessandria tre dipinti su tavola attribuiti a Giorgio Soleri da parte del senatore Federico Rosazza.

La donazione scaturì da una generosità tanto solerte da stupire gli stessi alessandrini, che pure avevano avanzato la richiesta di poter avere per la Pinacoteca la grande tavola della *Madonna con Bambino e Santi* che il senatore Rosazza, dopo l'acquisto sul mercato torinese nel 1881, aveva collocato nella chiesa da lui eretta nell'omonima frazione del biellese. L'opera era stata vista insieme a «molti bellissimi quadri classici» da Lodovico Straneo, ingegnere capo del Municipio di Alessandria, che aveva fatto visita ad Antonio Rosazza, cugino del più celebre Federico e amico d'infanzia del futuro direttore della Pinacoteca Lorenzo Bordes. Il desiderio di acquisire il dipinto era motivato dal fatto che avrebbe rappresentato per la città l'«unico ricordo

¹⁸⁰ L'autore aveva espressamente richiesto che l'opera venisse collocata tra le due finestre del salone della Pinacoteca, creando però evidenti difficoltà: «Ne consegue che o il signor Morbelli deve rinunciare alla penombra fra le finestre, su cui fa assegnamento, oppure convien collocare il quadro in modo che la cornice si addossi per 15 centimetri da ogni lato sui controstipiti che circondano le finestre» (*Ludovico Straneo a Giunta municipale*, Alessandria 25 aprile 1893, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771).

¹⁸¹ S. Pinto, *Il contributo alessandrino al divisionismo e al simbolismo*, in C. Spantigati e G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, op. cit., 1986, pp. 155-159.

¹⁸² La documentazione sulla richiesta di copie e visite alla Pinacoteca e Museo si trova in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Pinacoteca Viecha – domande per copiare quadri, per farne deposito in pinacoteca e per visite alla medesima – richieste varie" e fogli sparsi.

d'uno fra i pochi suoi grandi»¹⁸³: la fama di Giorgio Soleri, esponente della cultura tardomanierista piemontese e noto anche per l'essere il genero del Lanino, era stata sancita dalla *Storia Pittorica* dell'abate Lanzi e dall'edizione delle *Vite* vasariane curata da Guglielmo Della Valle; nel 1845 la *Storia delle pitture italiane esposta coi monumenti* di Giovanni Rosini riprendeva gli apprezzamenti già espressi e pubblicava in incisione la *Sacra Famiglia con San Lorenzo* conservata presso la chiesa di San Domenico a Casale Monferrato, su cui lo stesso Lanzi si era soffermato.

Informato della richiesta, Federico Rosazza volle non solo «farne dono puramente e semplicemente alla sua patria», ma unirvi due tavole raffiguranti San Valerio e San Baudolino che, a suo dire, erano state dipinte dal Soleri «quando, dopo la morte del suo suocero Bernardino Lanino, lavorava col Parmigianino»¹⁸⁴. Nel giro di poche settimane le opere erano state incassate e spedite personalmente dal senatore, che scriveva allo Straneo riportando un particolare che ben restituisce le coeve predilezioni del mercato piemontese:

Dietro le due Tavole piccole troverà scritto "Gaudenzio Ferrari Vercellese". Non si deve crederlo. Sono del Soleri. L'antiquario dal quale io le acquistai aveva creduto di dare alla sua merce un valore maggiore con quella scritta; però con me fu di buona fede, dicendole del Soleri, ed affibbiando ad altri la tentata falsificazione, cosa del resto assai comune ai giorni nostri¹⁸⁵.

L'aggiunta di «un'altra gloria cittadina»¹⁸⁶ era stata celebrata con l'esposizione pubblica all'interno del salone municipale (da poco rinnovato con le decorazioni eseguite da Cecrope Barilli) accanto al bassorilievo del Canigia e alla recente acquisizione del Morbelli. I dipinti furono quindi trasportati in Pinacoteca, che così poteva vantare «insieme riuniti i lavori dei suoi due unici pittori celebri d'altri tempi, il Soleri e il Migliara»¹⁸⁷.

Le collezioni alessandrine si erano così assicurate un incremento di straordinaria portata, che convalidava l'indirizzo storico artistico, accolto in seguito anche da successivi donatori, come il canonico Stefano Berta, che nel 1903 offriva un cospicuo gruppo di dipinti dal XVI al XVIII

¹⁸³ *Lodovico Straneo ad Antonio Rosazza*, Alessandria 14 settembre 1893, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Dono al Municipio di tre quadri di Giorgio Soleri Alessandrino". Sulla donazione: *Tre quadri di Giorgio Soleri*, in «RSAA», A. III, fasc. 5, gennaio-marzo 1894, p. 101; F. Gasparolo, *Quadri del pittore alessandrino Giorgio Soleri nella Pinacoteca di Alessandria*, in «RSAA», A. IX, serie III, fasc. XXXIV, aprile-giugno 1925, pp. 166-170.

¹⁸⁴ *Federico Rosazza a Lodovico Straneo*, Rosazza 25 settembre 1893, *ibidem*. La donazione fu accettata durante la seduta della giunta municipale del 28 settembre e fu richiamata dalla stampa locale: *Un bel dono alla nostra Pinacoteca*, in «L'Avvisatore della Provincia», A. XLI, n. 80, 28 ottobre 1893.

¹⁸⁵ *Federico Rosazza a Lodovico Straneo*, Rosazza 11 ottobre 1893, *ibidem*. I due santi portano ora l'attribuzione a Callisto Piazza, ma anche la tavola della *Madonna con Bambino* ha perso la tradizionale attribuzione a Soleri: G. Romano, *I dipinti antichi della Pinacoteca...*, op. cit., 1986, schede 7 e 8.

¹⁸⁶ *Sindaco di Alessandria a Federico Rosazza*, Alessandria 28 settembre 1893, *ibidem*.

¹⁸⁷ *Lodovico Straneo a Federico Rosazza*, Alessandria 21 ottobre 1893, *ibidem*. Alcune opere di Migliara erano state inviate l'anno precedente, grazie alla mediazione di Annibale Civalieri Inviziati, alla Mostra Retrospettiva della Società Promotrice in occasione dei 90 anni della sua fondazione (ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771).

secolo¹⁸⁸, oppure come il Cav. Lorenzo Germano, che nel 1899 aveva sottoscritto un testamento in cui lasciava al Municipio tutto quanto era conservato in tre stanze della propria casa, a condizione che venisse costituito un «dipartimento Germano». Germano morì nel 1906, ma prima di rendere note le sue disposizioni gli eredi provvidero a "riordinare" adeguatamente le stanze, operando evidentemente una prima selezione e trattenendo alcuni oggetti giudicati di speciale valore. Il direttore Bordes, ricordando come in vita il donatore avesse confermato più volte il lascito al Comune, si aspettava infatti l'afflusso di una gran quantità di materiale, tanto da proporre al Municipio di dedicare alle operazioni di raccolta, riordino e pulitura un'intera sala accanto a quella della pinacoteca. Gli elenchi rintracciati (compilati dal notaio e dallo stesso Bordes) restituiscono l'immagine di una collezione folta e disparata, fatta di monete e medaglie, stemmi, bandiere e coccarde, frammenti architettonici e di ornato, lapidi, una quarantina di busti in gesso e scagliola, due studi a olio del pittore Peretti, un tronco di legno, una madrepora, una palla da cannone, pistole, spade, baionette e fucili, senza contare quanto già liquidato dagli eredi. Le acquisizioni per il museo di Alessandria furono però minime, in considerazione del poco valore degli oggetti rimasti, spesso in pessime condizioni, pur rimanendo il segno di un collezionismo di stampo civico coltivato anche dai privati¹⁸⁹.

Dopo l'ingresso nelle collezioni civiche dei tre dipinti attribuiti a Soleri, nel 1900 gli interessi si ampliavano a un altro antico maestro alessandrino, grazie all'acquisizione della tavola dell'*Adorazione* all'epoca riferita al pittore alessandrino Giovanni Mazzone (1432-1511)¹⁹⁰. L'iniziativa del dono, consistente nel conferimento della somma necessaria all'acquisto presso la Banca Popolare di Genova da parte del cav. Carlo Cambieri Vegezzi, era stata lo spunto in Consiglio comunale per una vivace discussione tra socialisti e liberali. Cambieri Vegezzi aveva infatti richiesto, quale gesto di riconoscenza per il munifico gesto, di poter collocare presso la propria abitazione una lapide commemorativa dell'antenato Giovanni Francesco Vegezzi, figura di repubblicano distintasi in città in età napoleonica e di restaurazione. L'iniziativa, su cui il socialista Bellone esprimeva le proprie perplessità, era però sostenuta da una relazione dello storico Amilcare Bossola che dava ragione delle qualità del personaggio. La cronaca di questa animata seduta consiliare, dedicata al tema delle autonomie municipali, era riportata dal periodico locale «L'Avvisatore della Provincia» accanto a uno scritto dello stesso Bossola dedicato al pittore Mazzone¹⁹¹. La sua figura (insieme a Macrino d'Alba, Giorgio Soleri e il Moncalvo) era inserita nel

¹⁸⁸ Cfr. la documentazione contenuta in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Quadri donati dal Can.co D. Stefano Berta alla civica pinacoteca"; E. Filippelli, *catalogo della Pinacoteca Viecha...*, op. cit., 1915, cat. n. 2, 22, 24, 25, 30, 31, 40, 41, 42, 49, 91-94 e p. 58; G. Romano, *I dipinti antichi della Pinacoteca...*, op. cit., 1986, schede 13, 14; C. Spantigati, *La sala di Pio V*, *ibidem*, scheda 15.

¹⁸⁹ Cfr. ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Lascito del Cavalier Lorenzo Germano".

¹⁹⁰ Per la tavola, oggi attribuita al Maestro della Madonna dell'Olmo, si rinvia a: E. Filippelli, *Catalogo della Pinacoteca Viecha in Alessandria*, Alessandria 1915, cat. n. 7; G. Romano, *I dipinti antichi della Pinacoteca: tra museografia e storia dell'arte*, in C. Spantigati e G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, scheda n. 3, pp. 103-104.

¹⁹¹ A. Bossola, *Giovanni Mazzone. Pittore Alessandrino del secolo XV*, in «L'Avvisatore della Provincia», A. XLVII, n. 31, 21-22 luglio 1900, poi riproposto in: A. Bossola, *Un pittore Alessandrino del sec. XV Giovanni Mazzone*, in «RSAA», A. X, luglio-settembre 1901, pp. 123-126. La documentazione sull'acquisizione del dipinto dell'*Adorazione* è contenuta in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Giovanni Mazzone pittore alessandrino 1432-1511".

percorso evolutivo della scuola pittorica affermatasi nel Monferrato e ricondotta all'impulso di Barnaba da Modena a partire dalla fine del '300, sebbene l'attività di Mazzone si fosse poi espressa in particolar modo in Liguria. Bossola, dopo aver ripercorso le principali fonti storiografiche relative al pittore, ipotizzava che avesse frequentato i pittori di area vercellese, istituendo così un legame con i principali artisti che nella visione per scuole della storia pittorica italiana rappresentavano uno dei vertici riconosciuti della realtà piemontese. Nella descrizione del dipinto l'autore si soffermava sulla descrizione iconografica e ne sottolineava le ottime condizioni di conservazione, sebbene la fascia a destra dell'osservatore si mostrasse completamente ridipinta. Per una perizia sull'opera l'amministrazione civica si era rivolta allo studioso e conoscitore casalese Francesco Negri¹⁹², che congratulandosi in seguito per l'acquisto effettuato ne sottolineava ulteriormente l'importanza storica, definendolo «preziosissimo per la storia dell'arte piemontese, la quale, ancora pochi anni sono, quasi si voleva non avesse mai esistita!»; raccomandava infine di tenere la tavola «in locale asciutto e in non troppa viva luce, e in modo che circoli fra la tavola e la parete liberamente l'aria, e in modo speciale di difenderla dai ritoccatore e verniciatori»¹⁹³.

9.3 Il museo di Lorenzo Bordes

9.3.1 *Bordes, «intelligente e tenace collettore delle antiche bellezze artistiche disperse»*¹⁹⁴

La nascita del Museo Civico nel 1885 ancora non aveva indotto la stesura di un nuovo Regolamento specifico: la gestione dei due istituti museali e dell'Archivio storico era infatti stata demandata alla Commissione municipale di Storia, d'Arte e d'Archeologia. Il suo Regolamento¹⁹⁵ prevedeva una composizione dei membri di stretto controllo municipale (l'assessore alla Pubblica istruzione e Archivio più sette membri nominati dalla Giunta «fra i cultori delle discipline storiche

¹⁹² La Rivista di Storia Arte e Archeologia aveva pubblicato numerosi dei suoi studi dedicati alla storiografia artistica del Monferrato, tra i quali: F. Negri, *Una famiglia di artisti casalesi dei secoli XV-XVI*, in «RSAA», A. I, fasc. 2, luglio-dicembre 1892, pp. 149-168; Idem, *Giorgio Alberini Pittore*, *ibidem*, A. III, fasc. 9, gennaio-marzo 1895, pp. 7-17 e A. IV, fasc. 11, luglio-settembre 1895, pp. 180-194; Idem, *Il Moncalvo (notizie su documenti)*, *ibidem*, A. IV, fasc. 12, ottobre-dicembre 1895, pp. 264-280; Idem, *Il Moncalvo (notizie su documenti), parte II*, *ibidem*, A. V, I trimestre, gennaio-marzo 1896, pp. 104-129; Idem, *Il Moncalvo (notizie su documenti), parte III*, *ibidem*, A. V, II trimestre, aprile-giugno 1896, pp. 207-225; Idem, *Ricupero del prezioso quadro di Macrino d'Alba della Badia di Lucedio*, *ibidem*, A. XIII, fasc. XIII-XIV, gennaio-giugno 1904, pp. 212-213.

¹⁹³ *Francesco Negri a Sindaco di Alessandria*, 7 luglio 1900, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Giovanni Mazzone pittore alessandrino 1432-1511".

¹⁹⁴ La citazione è tratta da *Il Pinacotecario*, in «Fra Tranquillo», A. XXIV, n. 1206, 22 febbraio 1903.

¹⁹⁵ *Regolamento per la Commissione permanente di Storia, d'Arte e d'Archeologia in Alessandria*, [1886], in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1789.

artistiche e archeologiche»), senza escludere però la nomina di membri corrispondenti non necessariamente alessandrini. Il loro compito era quello di «raccolgere, ordinare e disporre per l'esposizione pubblica nella Pinacoteca o nel Museo Municipale tutti gli oggetti meritevoli d'essere conservati per importanza storica ed artistica, relativi alla storia di Alessandria e sua Provincia», di cui doveva essere compilato un duplice inventario, «uno cronologico uno in ordine scientifico diviso per classi».

Per la definizione delle regole di gestione e organizzazione del Museo il Sindaco di Alessandria aveva cercato il confronto con istituzioni analoghe: in particolare dovette essere di riferimento il caso di Susa, dove fin dal 1885 era in vigore un regolamento che prevedeva (come per la Pinacoteca) la dipendenza dalla Commissione direttrice della Biblioteca, a cui l'istituto era annesso, e la presenza di un conservatore cui erano delegati gli atti amministrativi, gestionali e di cura delle collezioni¹⁹⁶. La convivenza di collezioni di oggetti antichi e di una pinacoteca di quadri moderni dovette comunque implicare almeno uno sguardo all'organizzazione del Museo Civico di Torino, di cui gli archivi alessandrini conservano copie di regolamenti e in particolare la *Relazione intorno all'andamento del Museo civico durante l'anno 1875*, dedicata in gran parte alle ipotesi di trasferimento e ampliamento delle sedi¹⁹⁷.

Tra fine anni '80 e primi anni '90 l'impegno da parte della pubblica amministrazione dovette essere limitato e altalenante se ancora nel 1893 al sindaco di Verona, che aveva scritto per ricevere informazioni sulle norme che disciplinavano l'ingresso dei visitatori, veniva risposto che «in questa città non esiste alcun museo aperto al pubblico»¹⁹⁸. L'interesse per l'attività di ricerca e la tutela del patrimonio era sorretta dalle indagini condotte dalla Società di Storia e dalla presenza in seno alla Commissione municipale di membri a essa legati, primo tra tutti Francesco Gasparolo e insieme a lui Pietro Astori, Giuseppe Boidi Trotti e Giovanni Zoppi¹⁹⁹. Una figura che seppe porsi quale punto di congiunzione tra sviluppo degli studi, equilibri municipali e presenze sul territorio a cavallo dei due secoli fu indubbiamente quella dell'avvocato Lorenzo Bordes, già assessore alla Pubblica Istruzione per la sezione Biblioteca, Archivio Pinacoteca e Museo, negli anni '90 ordinatore del Museo archeologico e dal 1903 al 1910 direttore dei due istituti museali²⁰⁰. L'importanza del lavoro da lui intrapreso era stata segnalata anche dal funzionario ministeriale giunto in visita nel 1896²⁰¹.

La promulgazione di un nuovo Regolamento nel 1903 rese possibile la nomina di Lorenzo Bordes a direttore della Pinacoteca e Museo Civico, carica finalmente introdotta come ruolo

¹⁹⁶ Cfr. capitolo 3, n. 32.

¹⁹⁷ La documentazione si trova in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1789.

¹⁹⁸ *Sindaco di Alessandria a Sindaco di Verona*, Alessandria 2 aprile 1893, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Museo Civico e Pinacoteca. Documenti diversi".

¹⁹⁹ Sui legami tra Museo, Commissione municipale e Società di Storia, Arte e Archeologia faceva leva anche la relazione dell'archivista municipale del 1896, redatta con ogni probabilità per il Ministero: G. Penna, *Museo Storico in Alessandria e Commissione di Storia, Arte, Archeologia della Provincia*, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772.

²⁰⁰ Per il ruolo di Bordes sul fronte della ricerca e tutela archeologica si rinvia al § 3.3, oltre che a: P. Barisone, *Tutela e interessi archeologico-antiquari fra Otto e Novecento ad Alessandria nelle carte d'archivio di Lorenzo Bordes*, in RSAA, a. CXVII, n. 1, 2008, pp. 139-168.

²⁰¹ *Museo Archeologico*, in «L'Avvisatore della Provincia», A. XLII, n. 51, 7-8 dicembre 1896.

differenziato rispetto alla Biblioteca²⁰². La direzione dei due istituti museali era comunque sottoposta alle decisioni della Commissione, composta di cinque membri (nominati dalla Giunta municipale e scelti tra gli studiosi di arte e archeologia) cui spettava di esprimersi in merito ad acquisti, eventuali cessioni o scambi, restauri e incremento delle collezioni. Il potenziamento della struttura organizzativa corrispose a una fase di rinnovata attenzione nei confronti delle raccolte, accresciute con trasferimenti di materiale storico e archeologico da parte di privati cittadini, della Società di Storia e dello stesso Municipio²⁰³, e in parte ridimensionate nella presenza di artisti contemporanei (per esempio con la cessione di disegni, cartoni e di un dipinto di Francesco Mensi alla Scuola serale di Arti e Mestieri e all'Istituto musicale di Alessandria)²⁰⁴.

L'incarico di direzione veniva però conferito non a un esperto di arte o archeologia, ma a una figura di notevole locale che si era distinto nella gestione della cosa pubblica e che già era noto (ma lo sarebbe stato ancora di più in seguito) per i costanti sforzi a vantaggio della tutela, dei musei e del patrimonio cittadini. Lui stesso ne era consapevole, dichiarando come alla fiducia accordata si sarebbe impegnato a corrispondere «cercando così di supplire colla buona volontà alla scarsità di quelle cognizioni che pur sarebbero necessarie anche in questo ramo di coltura»²⁰⁵. Come primo obiettivo Bordes si proponeva di procedere alla compilazione di un inventario aggiornato²⁰⁶ e al nuovo ordinamento delle collezioni artistiche e archeologiche. La possibilità di fare del Museo il luogo di una documentazione estesa ben oltre la presenza fisica degli oggetti presentati trovava spazio, per esempio, in occasione della donazione da parte di Venanzio Guerri della riproduzione del polittico di Giovanni Mazzone presente a Pontremoli, che per il direttore avviava una raccolta di fotografie delle opere d'arte di pittori e scultori alessandrini da incrementare nel tempo²⁰⁷.

La sua presenza, d'altro canto, andava rafforzando il ruolo del Museo di Alessandria sul fronte della tutela. Il suo impegno e la sua fitta rete di relazioni condussero alle nomine nel 1904 alla carica di Ispettore agli scavi e monumenti e nel 1909 nella Commissione conservatrice per la

²⁰² *Regolamento per la Pinacoteca Viecha*, in ASAL, ASCAL, IV 1772 (approvato dal Consiglio comunale il 16 febbraio 1903 e dalla Giunta provinciale amministrativa il 12 marzo 1903), pubblicato in: *Regolamenti della Biblioteca comunale e della Pinacoteca Viecha e Museo Civico*, Alessandria 1904.

²⁰³ ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Quadri, oggetti d'arte, incisioni, fotografie, ecc. trasmessi dal Municipio alla Civica Pinacoteca" e fogli sparsi; per la successione delle donazioni si rinvia inoltre a quanto contenuto in *Commissione Pinacoteca e Museo. Verbalì delle adunanze*, registro conservato presso il Settore Musei del Comune di Alessandria.

²⁰⁴ ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Dono di disegni e cartoni del prof.re cav.re Francesco Mensi alla Scuola serale d'Arti e Mestieri; id. di un quadro rappresentante S.ta Cecilia all'Istituto musicale".

²⁰⁵ *Lorenzo Bordes a Sindaco*, Alessandria 19 marzo 1903, in ASAL, ASCAL, serie III, b. 1464 bis, fasc. "Personale".

²⁰⁶ Nel 1893 Bordes aveva già partecipato alla compilazione del *Elenco delle opere d'arte contenute nella Pinacoteca Viecha*, oggi conservato presso il Settore Musei del Comune di Alessandria; nel 1905 presentava alla Commissione per il Museo e la Pinacoteca una revisione aggiornata di detto inventario: cfr. *Commissione. Verbalì delle adunanze*, registro conservato presso il Settore Musei del Comune di Alessandria, adunanza dell'11 maggio 1905. Negli uffici del Settore Musei del Comune di Alessandria si conserva un *Inventario della Pinacoteca* datato 1909, che si distingue per l'accuratezza dei dati (divisi in numero d'ordine, autore, soggetto, provenienza, annotazioni) e per una maggiore attenzione a fornire informazioni sugli autori, la provenienza e lo stato di conservazione delle opere. Al n. 180 l'inventario include la cartella di disegni e stampe di proprietà della Pinacoteca, cui segue un elenco di 66 pezzi.

²⁰⁷ La documentazione è contenuta in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771.

Provincia di Alessandria²⁰⁸. Bordes non sembrava però nutrire una grande fiducia nelle reali capacità degli organi ministeriali, come dimostrano alcuni suoi carteggi con d'Andrade e la lettera con cui ebbe a declinare il primo invito a far parte della Commissione conservatrice:

[...] è sempre stata ed è tuttora mia convinzione che se vi sono monumenti da ispezionare, questo non si possa fare che da persona tecnica competente, e se vi sono scavi da esplorare, questi non vengono mai a cognizione dell'ispettore, come diffatti non mi risulta che gli Ispettori precedenti siano mai stati richiesti per simili esplorazioni. Ella sa d'altronde come in tale parte, il mio concorso, per quanto debole, non abbia mai fatto difetto e che, quantunque non appaia, io dedichi già a tali incombenze un tempo abbastanza considerevole senza che vi aggiunga ancora la cura e la responsabilità del nuovo ufficio²⁰⁹.

L'impegno di cui riferiva era con ogni probabilità quello profuso nell'ambito della Commissione per il Museo e la Pinacoteca e della Commissione municipale. Quest'ultima era diventata un punto di riferimento per enti e per privati in merito alle questioni relative a oggetti d'arte o di antichità, tanto che nel 1904 il Prefetto si sentiva in dovere di richiamarla alle sue funzioni puramente consultive e di sottolineare il necessario parere da richiedere al Ministero²¹⁰.

9.3.2 *L'allestimento del 1903 e lo sguardo a Milano*

L'afflusso consistente di reperti antichi e memorie civiche aveva consigliato nel 1891 di arricchire il Museo con nuovi scaffali, costruiti in legno di pioppo e verniciati a finta noce, costruiti sulla base di un capitolato d'appalto estremamente particolareggiato messo a punto dall'Ufficio d'Arte del Comune. Gli scaffali si componevano «del cassettone o basamento, della bacheca a sportelli inclinati, e della soprastante vetrina a sportelli verticali», con pareti a vetro nei fianchi e in facciata, e di alcuni piani inclinati per l'esposizione delle monete aggiunti in corso d'opera²¹¹.

Il ricorso alle risorse interne del Municipio per l'esecuzione dei lavori di allestimento, piccola manutenzione e sistemazione delle opere e dei reperti, nonché per la realizzazione degli apparati necessari all'esposizione, si registra quale elemento comune a molti musei civici nella seconda metà dell'800. A cavallo dei due secoli, però, l'affermarsi in Italia di alcuni modelli museografici, diffusi mediante le riproduzioni sui prestigiosi cataloghi a stampa e amplificati dal successo di critica divulgato dalle riviste di settore, sollecitava una nuova attenzione anche in seno a istituti più piccoli e con più modeste risorse. Un esempio calzante è rappresentato proprio dal caso di Alessandria, quando nei primi anni del '900 si stabilì di trasferire Museo e Pinacoteca in

²⁰⁸ Sulle nomine si rinvia a: ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1773, fasc. "Commissione conservatrice"; ASAL, ASCAL, serie III, b. 1464 bis, fasc. "Ispettorato" e "Uffici di Antichità e Belle Arti".

²⁰⁹ *Lorenzo Bordes a Sindaco di Alessandria*, Alessandria 10 aprile 1907, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1773, fasc. "Commissione conservatrice".

²¹⁰ *Prefetto di Alessandria a Sindaco di Alessandria*, Alessandria 9 febbraio 1904, in ASAL, ASCAL, serie III, b. 1464.

²¹¹ Il capitolato per l'esecuzione delle due vetrine e il certificato di pagamento a Francesco Torre si trovano in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772 (cfr. Appendice, n. 2).

una sede rinnovata e ampliata. La scelta di nominare un direttore che si occupasse dei due istituti andava anche nella direzione di affermarne la peculiarità e di richiedere, per conseguenza, provvedimenti specifici.

Introdotta da una lettera del Sindaco di Alessandria al direttore della Pinacoteca e Musei di Milano, nell'agosto del 1903 Lorenzo Bordes si recava così nel capoluogo lombardo per prendere cognizione delle norme che regolavano la collocazione dei dipinti nonché la classificazione e l'ordinamento degli oggetti²¹². Gli appunti presi allora e conservati tra le sue carte personali forniscono la migliore restituzione delle osservazioni da lui effettuate:

a Brera

Tinta alle pareti: colore foglia morta in verde, zoccolo un po' più scuro

Id. dei lucernari: sotto chiara e volte chiare

Affissione dei quadri con chiodi. Disposizione generalmente simmetrica.

I numeri d'ordine in carta in un angolo della cornice fissati con 2 puntine d'ottone o attaccati dal di sotto.

Indicazione in lastra di latta gialla sottile contenente incise in nero 1 l'autore, patria, data della nascita e morte – soggetto del quadro – sua provenienza. Fissate con due puntine d'ottone.

Classificazione per scuole

Nella sala 18 vi è un quadro dicente: Giuseppe Vermiglio n. in Alessandria sul 1589 m. nel 1635 rapp.te il Presepio.

I telarini alle finestre in legno con tela bianca.

Ai lucernari una tela bianca tirata che si può aprire con un sistema di carrucole e cordicelle che passano sulla volta e sono incassate lungo il muro con una piccola apertura da cui si manovrano

Delle 31 sale poche hanno i lucernari e piccoli

Castello – Museo

L'archeologia disposta p. antichità e località e provenienza.

Le terre cotte, parte infisse sul muro, poste in telarini di legno con dentro la scagliola.

Numismatica di Milano scaffali come noi 1 cartone color grigio chiaro con buchi rotondi.

Ordine cronologico.

Medaglie su linee di legno come noi.

Scaffali per corali a leggio²¹³.

Questi appunti si accompagnano a un *Progetto delle vetrine per gli oggetti di antichità del Museo Civico di Alessandria* che Bordes aveva desunto dall'osservazione degli scaffali utilizzati al Castello Sforzesco²¹⁴. Nel settembre dell'anno precedente aveva infatti scritto al Sindaco che le due vetrine che contenevano gli oggetti di archeologia e numismatica erano insufficienti: la scarsità di

²¹² La documentazione relativa alla visita di Bordes ai musei di Milano è contenuta in ASAL, ASCAL, serie III, b. 1464 bis.

²¹³ ASAL, ASCAL, serie III, b. Luca Beltrami stava in quel periodo ultimando il restauro dello Sforzesco, di cui vediamo le immagini in: [L. Beltrami], *Il Castello di Milano. Sessantaquattro illustrazioni con testo di Polifilo*, Milano 1912.

²¹⁴ Nella seduta del 1 ottobre 1903 la Giunta municipale deliberava l'acquisto degli scaffali, da eseguirsi in legno di larice e affidati alla ditta Barcellona: ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772.

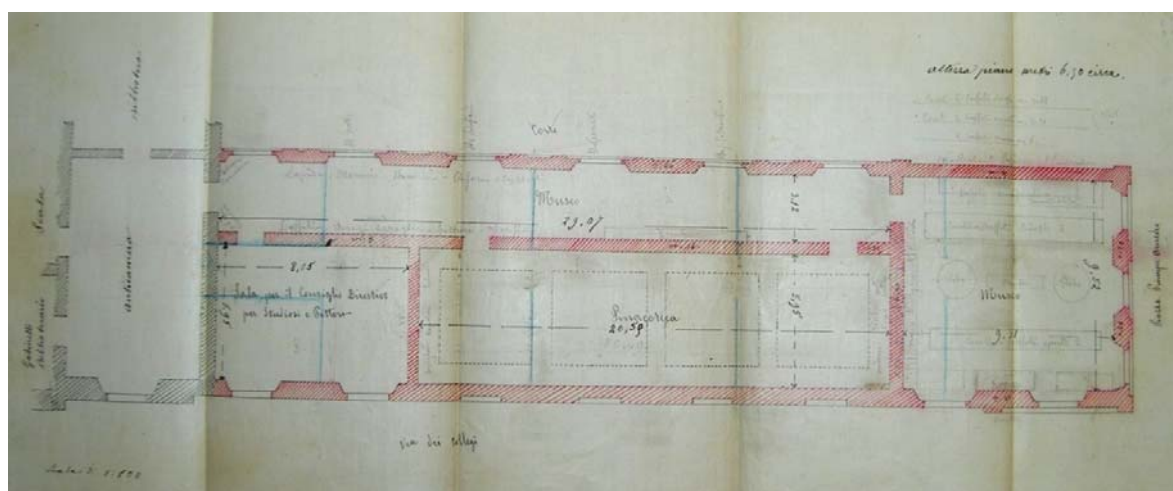
spazio impediva infatti una corretta classificazione e un ordine per gli oggetti, «i quali si trovano ora perciò più immagazzinati che raccolti»²¹⁵. Il riferimento alla realtà milanese non stupisce: già vivo intorno alla metà '800 per quanto riguardava lo scenario della produzione artistica e del collezionismo, a inizio '900 si rivolgeva alle scelte museografiche²¹⁶.

Appunti di Lorenzo Bordes sulla
visita al Museo del Castello
Sforzesco di Milano [1904] (ASAL,
ASCAL, serie III, b. 1464 bis)

²¹⁵ *Lorenzo Bordes a Sindaco di Alessandria*, Alessandria 21 settembre 1903 [bozza], in ASAL, ASCAL, serie III, b. 1464 bis.

²¹⁷ C. Ricci, *la Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907; L. Arrigoni, *Corrado Ricci e la nuova Pinacoteca di Brera*, in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello...*, op. cit., 2008, pp. 198-209. Il primo tentativo di riordino della Pinacoteca dell'Accademia per scuole ed epoche era stato quello del 1877: *Pinacoteca della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Milano 1877.

La questione di incremento, ordinamento e allestimento dei musei di Alessandria erano comunque sottoposte alle scelte dell'apposita Commissione, che con il coordinamento di Bordes e grazie alla messa a disposizione di nuovi spazi poteva dare forma a una sede decisamente più ampia. Il nuovo scalone di accesso approdava a un'anticamera condivisa con la Biblioteca, a cui seguiva la distribuzione dei rispettivi ambienti. Le raccolte museali occupavano quasi un'intera ala del primo piano, organizzata in una sala a servizio del Consiglio direttivo, degli studiosi e dei pittori, in un lungo salone dedicato alla Pinacoteca (illuminato da lucernari a soffitto), affiancato da un corridoio per le collezioni archeologiche, e infine in un'ultima sala per l'esposizione dei corali di Bosco Marengo e della numismatica.



Ordinamento quadri p. Commissione
 Dispositivo p. salone
 Locutori busti e statue
 Rende monumenti preistorici
 Relini finisse Museo
 Aggregazione globi
 Sarcofagi p. l. Demostene - ipogio - finto Museo Cassanelli
 Calture parimenti e vetri
 Locutori oggetti marini - vasselle
 Cineri e porta museo
 Vaseaux p. l. Epistola - p. l. Epistola - p. l. Epistola - p. l. Epistola
 Compendio della storia - p. l. Epistola

2 Banchi Lunghezza m. 2.10 largh. 0.80
 4 Cattedre p. 1.85 m. 2.40 } 18.50
 2. Mantelli p. 1.85 m. 1.90
 Scaffali alti p. vasi p. l. 6. largh. 1.00 largh. 0.90 alt. 0.95
 1 p. di l. album p. l. 1.00
 Scaffali p. corali aperti N. 3 Lungh. 2.50 largh. 0.80 p. 1.50
 Scaffali p. Museo N. 2 a 0.50 largh. 1.00 m. 6. alt. 1.50
 Porte Superiori largh. 0.40 largh. 0.15
 Museo Disposizione Lungh. m. 4.90 largh. 0.80 m. 3.
 Portina parimenti Lungh. 2.50 largh. 0.80
 2 Banchi Lungh. 1.20 largh. 1.50
 Aggregazione Alt. 0.80 largh. 0.50
 Sala Museo finisse S. Alt. 3.30 x 1.50
 Corridoi 6 m. 2.60 x 1.50
 Relini finisse N. 2 largh. 2.65 x 1.50
 Quadri Museo largh. 3.60
 del Municipio trasportare i 6 quadri p. l. Centrali - quadro p. l. Centrali - quadro p. l. Centrali - quadro p. l. Centrali
 Scaffali p. l. Centrali - quadro p. l. Centrali - quadro p. l. Centrali - quadro p. l. Centrali

Vasi p. Lapidari
 Pieno bene, sala a pianovetro finis agli ammassati:
 Fondi finis N. 5 p.
 Fondi con alto più finis composto, N. 3.
 Sulla scala degli ammassati al pianovetro grande
 Superiormente alla scala
 Scaffali p. l. Centrali - quadro p. l. Centrali - quadro p. l. Centrali - quadro p. l. Centrali
 Scaffali p. l. Centrali - quadro p. l. Centrali - quadro p. l. Centrali - quadro p. l. Centrali

Appunti di lavoro di Lorenzo Bordes per l'allestimento della sede ampliata del Museo Civico e della Pinacoteca di Alessandria (1903); in basso a sinistra il progetto per i vani dello scalone destinati a contenere le lapidi (ASAL, ASCAL, serie III, b. 1464 bis).

Per quanto riguarda l'avanzamento dei lavori, nel mese di marzo del 1903 lo scalone di accesso ai due istituti era sul punto di essere terminato: si poneva quindi la questione della tinteggiatura e dell'eventuale collocazione lungo le pareti di alcuni degli stemmi, lapidi e busti conservati in Museo. Dopo aver formulato un'adeguata iscrizione da porre all'ingresso²¹⁸ e aver deliberato la presenza di cartellini con i nomi dei donatori (cui Bordes proponeva di aggiungere una descrizione sommaria di ciascun oggetto «col suo luogo di provenienza, aggiungendovi quelle indicazioni che siano necessarie a portare l'oggetto a cognizione di tutti»²¹⁹), l'opportunità di arricchire le testimonianze degli antichi pittori alessandrini introduceva la valutazione dell'acquisto dell'*Annunciazione* di Giorgio Alberini proveniente dalla chiesa di Sant'Ilario di Casale. L'importanza di questa figura per la storia artistica locale era stata da poco evidenziata nella monografia che Francesco Negri vi aveva dedicato quale «onore e decoro di Alessandria sua patria, e della Scuola Vercellese», pubblicandola sulla rivista della Società alessandrina²²⁰. Nonostante alcune osservazioni in merito alla cifra richiesta di 600 lire, l'acquisto sarebbe stato deliberato poco dopo in sede di Consiglio comunale, ma poi impedito da una vera e propria agitazione da parte dei parrocchiani casalesi che si opposero alla vendita del dipinto²²¹.

Nel frattempo Bordes, che gli appunti sparsi tra le sue carte mostrano indaffarato in una infinità di operazioni (dalla compilazione dell'inventario della Pinacoteca alla lucidatura dei pavimenti, dall'avvio della raccolta di stampe alla pulitura di busti marmi e terrecotte, dalla realizzazione dei sostegni per le anfore alla fornitura di tende per i lucernari), seguiva le nuove acquisizioni, effettuando l'acquisto di monete e antichità e ispezionando la collezione di dipinti del canonico Berta²²².

Sui criteri da adottarsi per l'ordinamento della Pinacoteca Bordes non ambiva a un insieme organico e completo ma alla migliore organizzazione di quanto posseduto, valorizzando il nucleo migliarista e procedendo con cautela alle eventuali eliminazioni:

Per quanto riguarda il collocamento a posto delle opere d'arte, né la modestia della nostra collezione né l'ambiente a tal uopo preparato, permettevano certamente di poter pensare a qualche classificazione: ho quindi creduto che il meglio era di dividerle sommariamente in due sezioni delle quali una comprendesse le opere più antiche e l'altra le più recenti, conservando un'euritmia possibile e tenendo specialmente riuniti i dipinti di Giovanni Migliara e de' suoi figli e figlia.

Nella vetrina collocata nel salone, ho disposto i 20 album di Gio. Migliara indicandone la numerazione dei fogli e le dimensioni di ciascuno e nel cassetto sottostante le 4 cartelle

²¹⁸ «Per l'incremento degli studi / per la conservazione delle patrie memorie / Questa nuova sede / alla Biblioteca e al Museo / nel 1902 / il Municipio eresse [poi modificato in «ampliava»]: *Commissione. Verbalì delle adunanze*, cit., adunanza del 14 marzo 1903.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ F. Negri, *Giorgio Alberini Pittore*, op. cit., 1895.

²²¹ *Francesco Negri a Sindaco di Alessandria*, Casale 24 gennaio 1904, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771.

²²² La selezione dei dipinti sarebbe stata effettuata dalla Commissione: *Commissione. Verbalì delle adunanze*, cit., adunanza del 19 gennaio 1904.

contenenti altri disegni dello stesso autore classificate in: architettura, paesaggio, animali e figure.

Certamente non tutto ciò che si contiene nella Pinacoteca sarebbe degno di farne parte, ma considerando che al giorno d'oggi e nei nostri paesi non si può più pretendere che le opere raccolte siano tutte egualmente pregevoli e di merito indiscutibile; che un omaggio va reso agli artisti alessandrini che si sono distinti nel passato, e che serva d'incoraggiamento ed esempio a quelli che vorranno imitarli e che conviene anche eccitare la buona disposizione dei donatori all'accrescimento della Pinacoteca, la Commissione aveva creduto che non fosse per ora il caso di addivenire ad ulteriori eliminazioni, nella lusinga che col tempo si potrà col meglio sostituire il meno buono d'oggi²²³.

Nel gennaio del 1904 la Commissione poteva visitare la nuova sala della Pinacoteca appena riordinata e scorrendo quanto rimasto nel vecchio locale si interrogava sulla necessità di procedere a tagli e cessioni, «concordando che se si vuol dare e mantenere alla Pinacoteca un carattere di serietà, questa deve accogliere solamente quei lavori che abbiano un pregio reale onde non diventare un magazzino di rifugio ai tentativi di artisti più o meno felici». Venivano così sacrificati alcuni dipinti e cartoni del Mensi, la *Santa Cecilia* regalata alla Scuola di musica e il ritratto del senatore Dossena da restituire alla famiglia. Si era rinunciato anche all'ipotesi di collocare lapidi e stemmi lungo lo scalone, «perché la loro rusticità avrebbe urtato con la pretenziosa eleganza della scala»²²⁴. Una severa selezione aveva accompagnato l'esame dei dipinti donati dal canonico Berta, sottoposti a un rigido vaglio qualitativo: del quadro raffigurante *La samaritana al pozzo*, per esempio, si apprezzava solamente la figura della donna, mentre la porzione del Nazzareno «è evidentemente un infelice restauro di altra mano e l'accoppiamento di queste due figure nel medesimo quadro costituisce una stonatura che non è da approvarsi»²²⁵, tanto da deliberarne l'amputazione.

Nel maggio del 1905, dopo aver presentato l'inventario della Pinacoteca ultimato²²⁶, comprensivo del nuovo ordine stabilito per gli studi e i bozzetti di Giovanni Migliara, Bordes sottoponeva alla Commissione il tema dell'ordinamento delle raccolte archeologiche, facendo presente che

non essendo il caso per la modestia delle nostre collezioni di giungere agli ordinamenti dei grandi Musei in classificazioni di categorie secondo la qualità degli oggetti, ma di tendere piuttosto allo scopo pratico pel quale è stata originata che è quello di radunare tutti quei documenti che siano atti ad illustrare ed accertare meglio la storia dei nostri luoghi il sistema più utile e più logico sia quello di disporre gli oggetti rappresentandoli il più possibile topograficamente radunando per es. quelli che riflettono Alessandria, poi quelli dei suoi sobborghi, in seguito quelli dei Circondari della Provincia, tenendo naturalmente fuori di

²²³ Lorenzo Bordes a Sindaco di Alessandria, Alessandria 4 luglio 1905, contenuto nel fasc. "Pinacoteca Inventarii" conservato presso il Settore Musei del Comune di Alessandria.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Pinacoteca Viecha. Elenco delle opere d'arte*, 1905, consultato presso il Settore Musei del Comune di Alessandria.

vetrina quelli che non possono esservi contenuti²²⁷.

Rispetto alle suggestioni indubbiamente ricevute nel corso delle sue esplorazioni a Milano, Bordes optava comunque per l'aderenza al territorio e alla storia locale, ben commisurando potenzialità e possibilità. Gli indirizzi assunti da questa porzione delle raccolte trovavano continua conferma dell'afflusso delle donazioni ma anche nelle progressive devoluzioni al Museo da parte dell'Archivio municipale²²⁸.

9.3.3 *Restauri ed esposizione*

Nell'intento di arricchire l'offerta del Museo con nuovi manufatti abilmente disposti, tra il 1898 e il 1899 Bordes aveva favorito l'ingresso nelle collezioni di due cornici di finestre in terracotta che l'avvocato Minoglio, membro della Società di Storia, aveva acquistato in occasione della demolizione di un'antica casa di Moncalvo. I due esemplari, in cotto con fregi a rilievo e risalenti al XV secolo, erano stati ricoverati nella stanzetta del conservatore per studiarne la composizione: si trovavano infatti divise in più pezzi ed entrambe incomplete, «ma dal calcolo fatto mi pare si potranno ricomporre le due metà superiori sufficienti per presentarsi sotto un aspetto soddisfacente»²²⁹. Bordes si rivolgeva quindi al consueto Ufficio d'Arte, che nella persona dell'ingegner Straneo si cimentava nell'arduo ricongiungimento e ne documentava graficamente il possibile esito. In vista del trasferimento nella nuova sede, nel 1903 Bordes sottoponeva alla Commissione la fotografia delle due cornici delle finestre con la proposta di congiungerle e murarle nella porta d'ingresso al corridoio del Museo. I convenuti deliberavano invece una soluzione più ortodossa, e cioè che le due finestre fossero tenute distinte, che fossero collocati in ordine i pezzi «a raggiungere ciò che si potrà di ciascuna finestra, e che per le parti mancanti si indichi con una traccia in rilievo il contorno primitivo collocandole in faccia sulle due pareti del corridoio del Museo»²³⁰. Una soluzione destinata comunque a svanire, perché durante la sistemazione nei nuovi locali la gran parte dei frammenti era stata rimossa e smaltita scambiandola per materiale di risulta.

L'idea di comporre insieme brani decorativi appartenenti a due diverse finestre privilegiava indubbiamente le loro potenzialità espositive rispetto a un'ipotesi di restituzione filologica. Un approccio di questo tipo è riscontrabile in diversi episodi legati alla conservazione e al restauro dei manufatti della Pinacoteca e del Museo di Alessandria, sebbene Bordes non rinunciasse mai a un confronto dichiarato con l'autenticità e il valore storico e documentario delle opere. Un caso particolarmente impegnativo interessò i corali di Bosco Marengo.

Nel 1893 il Prefetto aveva dato ordine di sequestrare i trentasette preziosi volumi in

²²⁷ *Commissione. Verbalì delle adunanze*, cit., adunanza dell'11 maggio 1905.

²²⁸ In particolare, per i beni trasmessi nel 1904 e nel 1907, si rinvia al fasc. "Invio al Civico Museo di Medaglie e oggetti d'arte esistenti nell'Archivio Municipale", consultato presso il Settore Musei del Comune di Alessandria.

²²⁹ *Lorenzo Bordes a Sindaco di Alessandria*, Alessandria 18 novembre 1898 (bozza), in ASAL, ASCAL, serie III, b. 1464 bis, fasc. "Acquisti e doni", "Moncalvo, finestre in terracotta".

²³⁰ *Commissione. Verbalì delle adunanze*, cit., adunanza del 14 marzo 1903.

pergamena, gli oggetti e i paramenti sacri che il convento di Boscomarengo aveva sottratto alle cure pubbliche, evitandone la consegna al Municipio di Alessandria nel 1868²³¹ e tentandone ora il trasferimento illegale. In quel periodo il Regio ispettore Ermanno Ferrero, che frequentava la città per i suoi studi sulle antichità tortonesi, aveva sollecitato più volte il Ministero affinché favorisse la devoluzione dei corali, non ricevendone però risposta («È il sistema di fare il sordo quando non si vuole udire», riportava a Bordes)²³². In realtà almeno una delle lettere inviate a Roma dovette essere presa in considerazione e fare sì che la questione dei corali venisse sottoposta a Venturi²³³.

Con decreto del 28 aprile 1896 i corali furono finalmente assegnati al capoluogo. Giunti in città, lo stato di conservazione ritenuto precario consigliò la nomina di una commissione, di cui fecero parte Bordes, l'ingegnere capo del Comune Ludovico Straneo e il direttore della Biblioteca Luigi Ferrari. Il valore storico e artistico di questa prestigiosa raccolta rappresentava di certo un vertice qualitativo per le collezioni alessandrine: aspetto che non sfuggiva alla commissione, subito orientata a risolvere i problemi di dissesto e deterioramento estetico dei volumi, evidenti in particolare nel rivestimento esterno e nelle applicazioni in cuoio e metalli. L'esposizione dei corali richiedeva infatti di intervenire per garantire loro uniformità di aspetto e una degna presentazione: con il consenso della Giunta e della Commissione municipale si procedeva così a un consistente intervento di restauro degli involucri, con integrazioni e sostituzioni che, pur poggiando su esigenze conservative, tradivano in realtà l'attrazione verso la possibilità di restituire un insieme omogeneo, «onde evitare quelle urtanti stonature che così frequentemente si incontrano in male eseguiti restauri»²³⁴.

A fronte anche dei diversi interventi cui i manufatti erano stati sottoposti nel tempo, si era comunque proceduto con considerevole scrupolo, soprattutto nella ricerca dei materiali più adeguati, tentando di «ricondere i corali alla primitiva uniformità del loro stato d'origine conservandone naturalmente per tutto quanto si poteva la loro genuina impronta». Spinti poi dal desiderio di condurre un lavoro completo, si era poi stabilito di affrontare anche il problema del degrado delle miniature: scelta una pagina sicuramente destinata all'esposizione, si era sperimentato il restauro delle miniature a ornato, che essendo le parti più danneggiate «destava un senso di ripugnanza l'esporre un lavoro così pregevole alterato da lacune che ne avrebbero grandemente sminuito l'effetto». L'intervento integrativo era stato affidato all'Ufficio d'Arte ed era ritenuto tanto soddisfacente che «nessuno sa ora distinguere le parti ritoccate da quelle rimaste intatte, senza che si sia menomamente alterata né l'impronta dell'antichità né il pregio del lavoro».

L'impresa compiuta era sottoposta al vaglio del Ministero, dove la relazione inviata dal sindaco era trasmessa ad Adolfo Venturi per un parere tecnico, immediatamente formulato:

²³¹ Alla città di Alessandria erano giunti all'epoca solo quattro corali: cfr. § 1.4.

²³² Il carteggio, piuttosto abbondante, tra Ferrero e Bordes nel 1895 si trova in ASAL, ASCAL, serie III, b. 1464 bis, fasc. "Acquisti e doni".

²³³ E. Ferrero a Ministro della Pubblica Istruzione, Torino 15 ottobre 1895, in ACS, AA.BB.AA., Il versamento, I parte (Divisione Musei e Scavi 1891-1897), b. 1 "Alessandria", fasc. "Alessandria scoperta di Antichità": il ricevente della missiva appuntava accanto alle righe sui corali la scritta "Prof. Venturi".

²³⁴ Questa e le successive citazioni sono tratte da: *Restauri ai Libri Corali della Chiesa di Sta Croce di Bosco Marengo. Relazione della Commissione*, riportata in Appendice, n. 3.

I restauri alle copertine sono stati fatti con poco gusto, perché le borchie moderne d'ottone stonano maledettamente, là dove sono apposte al cuoio antico. Né le borchie furono fatte sempre uguali alle antiche, specialmente a quelle assai eleganti delle cinghie. Restaurare le miniature poi è un errore: oggi non si conosce bene neppure l'antica tecnica dell'arte del minio! AV

Caro Pascal, se credi di passare in silenzio quanto si riferisce ai restauri delle copertine purtroppo compiuti, passa pure; ma assolutamente impedisce che si restaurino le miniature. La Commissione stessa accusa il suo torto, dicendo che niuno sa distinguere le parti ritoccate da quelle intatte. AV²³⁵

Il Direttore generale Costetti sollecitava quindi l'attività di vigilanza del Prefetto, imponendo la sospensione dei restauri e richiamando al dovere di consultare il Ministero. L'intervento sui corali di Bosco Marengo evidenziava infatti una condotta di sostanziale autonomia da parte del Municipio di Alessandria, che non si era in realtà manifestata solamente in relazione al restauro. Fin dagli esordi della vertenza tra i due comuni il direttore dell'Ufficio regionale Alfredo d'Andrade, a cui era stata richiesta una relazione sui beni già di proprietà del convento, aveva incontrato notevoli difficoltà nel raggiungere un accordo tra i due contendenti²³⁶. Nella disputa si faceva appello a due articoli della medesima legge del 1866 sulle soppressioni, l'uno (art. 24) che stabiliva la devoluzione dei beni da conventi soppressi a biblioteche e musei delle rispettive province, l'altro (art. 33) che consentiva però di conservare uniti edifici e loro oggetti d'arte nel caso in cui rappresentassero complessi di monumentale importanza. A fronte della diatriba, il punto di vista dello Stato era quello di mantenere la propria autorevolezza in merito alle scelte da compiersi, basate sulla necessità di conservazione e sull'interesse degli studi:

Non parlino dunque codesti Comuni di diritti da tutelare, di proprietà da rivendicare, e molto meno di spogliazioni contro le quali difendersi. Gli oggetti che la legge di soppressione ha prescritto di conservare appartengono allo Stato, a questi, entro le norme segnate dalla legge, spetta determinare dove e come debbano essere custoditi²³⁷.

Le condizioni in cui versava il complesso monumentale, dal 1873 consegnato in custodia al Comune di Bosco, denunciavano infine la mancanza di risorse locali per garantirne la salvaguardia. Come sorta di compensazione rispetto alla cessione dei corali e dei paramenti,

²³⁵ I due appunti di Venturi, datato il primo 29 dicembre 1896, si trovano in ACS, AA.BB.AA., III vers., II parte (1898-1907), b. 248, Divisione oggetti d'arte, Alessandria.

²³⁶ Sugli aspetti legali della vicenda: *Relazione Giorgi sulla vertenza relativa ai corali e agli arredi di Boscomarengo*, Roma 12 febbraio 1896, *ibidem* (dove l'autore dichiara di aver ricevuto le notizie necessarie da Lorenzo Bordes). Una ricostruzione dettagliata dell'episodio, con analisi storico critica, è stata affrontata da S. Pettenati, *I Corali di Pio V*, in C. Spantigati e G. Ieni (a cura di), *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra, Alessandria 1985, pp. 171-199; si rinvia allo stesso volume anche per il ruolo di d'Andrade nelle vicende conservative dell'edificio del Convento e dei suoi beni mobili: L. Moro, *L'ex complesso domenicano di Bosco Marengo: problemi del suo recupero culturale attraverso le fonti degli ultimi due secoli*, *ibidem*, pp. 371-390.

²³⁷ *Relazione Giorgi...*, cit.

d'Andrade cercava allora di coinvolgere il Comune di Alessandria nel sostegno alle necessarie spese di restauro, opportunità per dimostrare un reale interesse al tema della tutela anche al di là dei tanto desiderati corali²³⁸. Anche in questo caso però il Municipio individuava un ulteriore tornaconto, accordando uno stanziamento annuale per le operazioni di recupero ma chiedendo in cambio il deposito presso il Museo della collezione di arazzi all'epoca immagazzinati in una camera del convento di Santa Croce. Chiusa la vertenza, il Municipio di Alessandria poteva finalmente affrontare il tema dell'allestimento, commissionando nell'ottobre del 1897 la costruzione di una vetrina in legno di noce e ferro per l'esposizione dei paramenti sacri di Bosco Marengo²³⁹.

La predisposizione della nuova sede nei primi anni del '900 era stata l'occasione per procedere a interventi di restauro su opere e oggetti d'arte che nella rinnovata disposizione della Pinacoteca e del Museo sarebbero stati valorizzati. Uno di questi fu il *Trittico delle Cornaglie*, che «per la sua vetustà e per l'incuria degli uomini era ridotto in uno stato quasi irriconoscibile tale che nell'antica sala era stato collocato nel luogo dove fosse meno visibile come cosa di nessun valore»²⁴⁰. Riconfermando il significato storico artistico di questo «documento dell'arte antica» e osservando l'integrità e la buona fattura di diverse sue parti, Bordes aveva optato per il suo restauro, affidato al pittore alessandrino Rodolfo Gambini, all'epoca impegnato nella decorazione della sala della Biblioteca. La scelta cadde quindi su un artista riconosciuto in città, da seguire passo passo, e non su figure più affermate nel campo della conservazione, come per esempio quella del bergamasco Valentino Bernardi, che pure aveva confermato la propria disponibilità vantando le referenze di Cantalamessa e Ricci e la collaborazione con alcune delle principali gallerie nazionali²⁴¹. All'incirca nello stesso periodo, a un altro pittore locale, Alessandro Maggi, era stato affidato il restauro del ritratto di Pio VII dipinto su rame donato dal canonico Berta²⁴².

Che dietro l'opera di Gambini debba essere vista la guida costante di Bordes emerge anche dall'accurata lettura dello stato di conservazione del dipinto fatta da quest'ultimo:

[...] Fattolo scendere dalla sua solitaria sede, prima di trasportarlo nel nuovo locale, ho voluto tentare qualche piccolo assaggio per accertarmi se in quella rovina vi fosse ancora qualche cosa che potesse decidere per la sua conservazione o meno. Ho diffatti trovato che le 4 testine erano intatte e di buona fattura, che le loro aureole, il piviale di S. Ambrogio il vaso del giglio in rilievo, e le vesti delle persone in bellissimi arabeschi dorati potevano essere interessantissimi per la storia dell'Arte e compii la speranza che se si fosse trovato

²³⁸ A. d'Andrade a Ministero della pubblica istruzione, Torino 7 luglio 1897, in ACS, AA.BB.AA., III vers., II parte (1898-1907), b. 248, Divisione oggetti d'arte, Alessandria.

²³⁹ La comunicazione alla Giunta municipale, avvenuta il 20 ottobre 1897, si trova in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772. L'anno successivo all'Esposizione torinese di Arte Sacra comparivano in una delle vetrine quattro 4 antifonari del Museo Civico di Alessandria e la riproduzione in foto di 14 miniature, insieme a sei ritratti di papi e prelati alessandrini in procinto di essere trasferiti dalla sala consiliare al museo, il *San Baudolino* e il *San Valerio* attribuiti a Soleri e donati da Rosazza e alcune oreficerie sacre: *La provincia di Alessandria alle Esposizioni di Torino*, in «RSAA», A. VII, aprile-giugno 1898, pp. 164-165.

²⁴⁰ Lorenzo Bordes a Sindaco di Alessandria, Alessandria 22 gennaio 1904, in ASAL, ASCAL, serie III, b. 1464 bis, fasc. "Restauro".

²⁴¹ Valentino Bernardi a Lorenzo Bordes, Bergamo 14 marzo 1904, *ibidem*.

²⁴² Sindaco di Alessandria ad Alessandro Maggi, Alessandria 23 gennaio 1904, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771

modo di procedere al suo restauro con poca spesa, la Pinacoteca si sarebbe arricchita di un prezioso acquisto. Maturata e poi smessa l'idea di chiedere un abile restauratore dal di fuori perché il corrispettivo sarebbe stato troppo impari ai nostri mezzi, ho creduto di far vedere il trittico al Prof. Rodolfo Gambini [...]²⁴³.

Per verificare la possibilità di «ripulire e far rivivere il dipinto senza alterarne l'autenticità», dopo i primi tentativi di pulitura Gambini si era così entusiasta per la bellezza e la preziosità del *Trittico* da offrire la propria prestazione a titolo gratuito, provvedendo anche all'integrazione pittorica e alla doratura della cornice²⁴⁴. Peccato che al momento del trasporto nei locali del Museo l'opera fosse precipitata a terra e la cornice avesse subito ulteriori e consistenti danni; sorte analoga era toccata al grande dipinto di Francesco Mensi, che dopo essere stato schiodato dal telaio per consentirne il passaggio dalle porte, subì una lacerazione di circa 25 centimetri, anch'essa «perfettamente ristorata e colorita dal Prof. Gambini»²⁴⁵.

L'accatastare disordinato di lacerti di opere del Museo aveva provocato, oltre alla perdita delle finestre di Moncalvo, anche la sparizione di alcuni frammenti del bassorilievo in terracotta proveniente dalla demolizione della chiesa di San Bernardino e recante la firma di Francesco Filiberti, autore anche di una *Annunciazione* parzialmente conservata tra le raccolte civiche²⁴⁶. Nel 1904 anche questi due importanti documenti artistici alessandrini furono affidati alle cure di Gambini e dello scultore Cavallero, che nel frattempo entrava a far parte della Commissione del Museo²⁴⁷. Negli anni successivi Bordes accarezzò l'ipotesi di aggiungere alle collezioni civiche un'altra opera di Filiberti, un tabernacolo in terracotta proveniente dal Convento dei Cappuccini di Valenza che, complice la scomparsa del direttore, fu destinato al mercato antiquario milanese²⁴⁸.

Dopo l'apertura della Pinacoteca e del Museo rinnovati, e in seguito ai positivi riscontri giunti da fonti autorevoli e riconosciute, anche per i restauri alle opere si cominciò a ritenere che fosse più adeguato il coinvolgimento di professionisti del settore. Un esempio è dato dall'intervento

²⁴³ Lorenzo Bordes a Sindaco di Alessandria, Alessandria 22 gennaio 1904, cit. A questa comunicazione seguì la delibera della Giunta municipale del 22 gennaio 1904.

²⁴⁴ «Siccome poi oltre all'opera di pittura era necessario di colorire almeno i pezzi e le cornici che fiancheggiano tutto il dipinto e che nell'ipotesi della sua conservazione avevo già fatto ristorare dall'intagliatore Cavallero, perché mancanti di molte parti e in istato di grande sconvolgimento, io avevo creduto pur accettando la generosa offerta della mano d'opera, di riservarmi di indennizzarlo almeno delle spese vive cioè quelle relative a 2 suoi collaboratori e quelle dell'indoratura di parte almeno della cornice [...]. Sono ora lieto di poter annunciare alla S. V: che il trittico è già a posto nella sua nuova e più degna sede, che il lavoro del Prof. limitatosi unicamente ad accurate lavature, a riempire i vuoti e le lacune prodotte dagli scrostamenti del colore senza toccare per nulla le parti che ancora rimanevano conservate, è riuscito a perfezione»: *ibidem*.

²⁴⁵ Lorenzo Bordes a un Assessore del Comune di Alessandria, Alessandria 8 gennaio 1904, in ASAL, ASCAL, serie III, b. 1464 bis, fasc. "Restauri".

²⁴⁶ Per il *San Bernardino* e per l'*Arcangelo Gabriele annunciante* di Francesco Filiberti si rinvia alle schede di Giulio Ieni in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca...*, op. cit., 1986, pp. 92-95; ne scrisse anche il successore di Bordes: E. Filippelli, *Due bassorilievi in terracotta di Francesco Filiberti scultore alessandrini del XV secolo*, in «RSAA», A. XXI, fasc. XLVI, aprile-giugno 1912, pp. 3-9.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ D. Sant'Ambrogio, *Un importante tabernacolo in terracotta del 1462 di uno scultore Francesco Filiberti di Alessandria*, in «RSAA», A. XIX, fasc. XXXVII, gennaio-marzo 1910, pp. 135-140; F. Gasparolo, *Una terracotta del Filiberti*, *ibidem*, VIII (XXXIII), fasc. XXXI-XXXII, luglio-dicembre 1924, pp. 204-206.

sulla tavola della *Madonna con Bambino e Santi* donata dal senatore Rosazza con attribuzione a Giorgio Soleri, affidato ai fratelli Porta di Milano.

Nella sua ultima seduta annuale del dicembre del 1906, la Commissione del Museo e Pinacoteca registrava a verbale le condizioni critiche del dipinto, che presentava sollevamenti e rigonfiamenti dello strato preparatorio, e incaricava il direttore di individuare «qualche abile specialista restauratore di quadri il quale affidi della riuscita dell'opera»²⁴⁹. Dopo qualche mese Bordes riferiva come si era mosso²⁵⁰: scartata l'ipotesi di servirsi del noto Cavenaghi (impegnato da troppe richieste, e per di più incaricato del restauro del *Cenacolo*), aveva pensato a Guglielmo Botti, all'epoca in servizio presso la Reale Galleria di Torino. Per il tramite di Giuseppe Carbonelli²⁵¹, cultore di antichità e membro della Società di Archeologia e Belle Arti di Torino, si era dunque rivolto al direttore Baudi di Vesme, che pur ritenendo Botti non indicato per tale intervento, comunicava come il Municipio dovesse far riferimento non a sé, ma all'Ufficio regionale di Alfredo d'Andrade. L'episodio è uno dei numerosi che si registrano sul territorio in cui Vesme, in qualità di Soprintendente alle Gallerie, tendeva a non intervenire in merito alle scelte sul territorio; d'altro canto l'ufficio di d'Andrade, specializzato per prassi e competenze sul fronte degli edifici monumentali, aveva non poche difficoltà a pronunciarsi sul restauro di opere mobili, e anche in questo caso le sue faticose ricerche prolungarono i tempi di decisione e intervento sull'opera²⁵².

L'incontro casuale di Francesco Negri («distinto e noto critico d'arte specialmente antica») consentì a Bordes di ottenere la visita in Pinacoteca da parte del restauratore modenese Venceslao Bigoni, in quel periodo attivo a Casale. Bigoni aveva riconosciuto come le cause del degrado della tavola fossero da ascrivere a un precedente intervento effettuato sull'opera, unito alle escursioni termiche cui era stata sottoposta e alla mancata circolazione dell'aria nella sala attuale. Consigliava infine di risolvere il rilassamento di alcune tele della collezione civica, con consigli specifici per *Le Nozze di Cana* di Moncalvo (ma all'epoca attribuito a Vermiglio) e per la *Immacolata con i santi Francesco e Antonio da Padova* di Francesco Nuvolone e creduta di Valerio Castello. La questione si trascinò per diversi mesi, fino a quando nel giugno del 1909 d'Andrade, ignorando la richiesta di Bordes di incaricare Bigoni, raccomandava di affidare il restauro della tavola del Soleri ai fratelli Porta. Contattati dal pittore alessandrino Giuseppe Amisano, i Porta si recarono in città dopo poche settimane e formularono la loro proposta di intervento²⁵³. Il Municipio, sebbene fosse stata negata la richiesta di sussidio ministeriale, procedette quindi all'affidamento, e

²⁴⁹ *Commissione. Verbali delle adunanze*, adunanza del 4 dicembre 1906 (registro conservato presso il Settore Musei del Comune di Alessandria).

²⁵⁰ *Ibidem*, adunanza del 7 agosto 1907.

²⁵¹ Il carteggio tra Lorenzo Bordes e Giuseppe Carbonelli, datato febbraio-marzo 1907, si trova in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Restauro di un quadro del pittore alessandrino Giorgio Soleri pagamento ai fratelli Porta di Milano".

²⁵² Per il carteggio tra Bordes e d'Andrade, che si proponeva di consultare un non meglio specificato restauratore di Firenze, si rinvia a ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Restauro di un quadro del pittore alessandrino Giorgio Soleri pagamento ai fratelli Porta di Milano".

²⁵³ «Bisognerà, per prima cosa praticare la rinsaldatura del colore in generale, rinforzare per bene le tavole a tergo, onde impedire alle congiunzioni della tavola di aprirsi, e seguire una semplice pulitura, senza però intaccare i vecchi restauri (che purtroppo abbondano) stuccare quelle parti mancanti del colore, limitarsi poi al semplice restauro delle stuccature e rinnovare la vernice»: *Fratelli Porta a Lorenzo Bordes*, Milano 29 luglio 1909, *ibidem*.

l'intervento si concluse nel febbraio del 1910²⁵⁴.

Il rapporto con Vesme dovette andare al di là dei doveri dettati dai rispettivi incarichi istituzionali, come dimostra per esempio la richiesta di notizie sulla Pinacoteca inoltrata da Vesme nell'autunno del 1909 per aver ricevuto l'incarico da parte del Ministero di fornire notizie sui musei piemontesi²⁵⁵. Già l'anno precedente il direttore della Galleria Sabauda era stato in visita ad Alessandria e aveva segnalato all'avvocato Secondo Pia alcune interessanti tavole di scuola piemontese che avrebbero potuto arricchire la sua collezione fotografica di opere e monumenti della regione²⁵⁶.

9.4 «Ho la convinzione di avere compiuto con coscienza un sacrosanto dovere di artista»: il riordino di Ettore Filippelli

9.4.1 *Il riordino di un artista per un artista: la "Sala Migliara"*

L'impulso agli istituti museali alessandrini registrato per i primi anni del '900 verso la fine del primo decennio venne a rallentare e la morte di Lorenzo Bordes nel 1910 sancì indubbiamente la fine di una stagione. Di fronte all'ipotesi di restituire la carica di direzione alla Biblioteca civica, l'architetto Lorenzo Mina sottoponeva pressanti offerte all'amministrazione civica perché accogliesse la sua proposta di rivestire l'incarico in via onoraria. Ottenuta la nomina solo per un breve periodo (dal dicembre del 1910 al gennaio del 1911), Mina aveva comunque avuto il tempo di stilare una lunga relazione sulle condizioni di Museo e Pinacoteca e sui provvedimenti ritenuti necessari²⁵⁷. La chiusura delle sale prorogatasi per diversi mesi richiedeva infatti a suo parere un intervento immediato. Per prima cosa aveva messo mano al riordino delle monete, medaglie, dipinti e libri che il predecessore Bordes aveva lasciato come legato al Municipio, e dopo aver sottolineato l'importanza di allestire una biblioteca di storia e arte a uso non solo del direttore, ma

²⁵⁴ La fattura dei fratelli Porta, datata 9 febbraio 1910, si trova in: ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Proposta di acquisto di una terracotta del Filiberti e restauro del Soleri".

²⁵⁵ Vesme aveva chiesto informazioni relative alla sede e alle condizioni del museo, al personale direttivo e di custodia, all'inventario degli oggetti, alla gestione economica, allo stato giuridico e ai regolamenti, insieme a notizie storiche sull'istituzioni ed eventuali pubblicazioni: *Alessandro Baudi di Vesme a Lorenzo Bordes*, Torino 24 settembre 1909, in ASAL, ASCAL, serie III, b. 1464 bis, fasc. "Uffici di antichità e belle arti". Una precedente visita su commissione ministeriale era stata quella compiuta da Ermanno Ferrero nel 1899, documentata in ASAL, ASCAL, serie III, b. 1772.

²⁵⁶ Il carteggio tra Bordes, Vesme e Pia è conservato in *ibidem*, dove si trova anche la testimonianza di una visita compiuta nel 1907 da Francesco Malaguzzi Valeri, che «stette a visitare la Pinacoteca e prese nota dei dipinti più importanti».

²⁵⁷ *Relazione dell'ing. architetto prof. Lorenzo Mina, nuovo direttore della Pinacoteca e Museo della Città di Alessandria, sulle condizioni nelle quali si trovano le predette mostre civiche e sui provvedimenti e proposte di riforme ed innovazioni ed ampliamenti, che si riterrebbero necessari, per il proficuo andamento della istruttiva e morale istituzione artistico-storica*, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772.

anche dei visitatori (non dimentichiamo i suoi scritti dedicati all'istruzione popolare)²⁵⁸, faceva seguire una planimetria dei locali esistenti segnalando possibili modifiche. In un'ottica ancora didattica, avanzava l'ipotesi di una galleria storico artistica regionale, basata sulla riproduzione fotografica anche di quanto ormai andato perduto.

L'impossibilità da parte del Municipio di soddisfare le ambiziose e un po' faraoniche richieste avanzate dall'architetto Mina ne provocarono le rapide dimissioni. Il commissario prefettizio Felice Oreglia di Santo Stefano, reggente l'amministrazione comunale, favoriva quindi l'affidamento dell'incarico onorario per il riordino a Ettore Filippelli (1874-1915), che già aveva presentato al Sindaco le proprie doti di artista e accademico di merito presso l'Accademia di Belle Arti di Perugia²⁵⁹ e che nell'ottobre del 1910 era stato mandato presso gli uffici dell'Economato per visionare la dotazione proveniente dalla cappella del Convitto civico femminile (ex chiesa delle Orsoline)²⁶⁰. Filippelli in quella circostanza aveva selezionato dipinti e suppellettili che a suo parere potevano ben figurare nel percorso espositivo e soprattutto mettere in atto una funzione di tutela da parte degli istituti museali, nella convinzione che «Alessandria possedendo ben poco di arte à il dovere di conservare quel poco che ancora può trovarsi tra le sue mura»²⁶¹.

Nato a Perugia nel 1874, nel 1895 conseguiva il diploma di abilitazione all'insegnamento del disegno presso il R. Istituto di Belle Arti di Roma. Insegnante dal 1898, fu professore di ornato nella Scuola d'Arte Applicata a Ripatransone e poi Reggente di Disegno per le Regie Scuole Tecniche. Nel 1901 fu trasferito ad Aosta e nel 1906 alla R. Scuola Tecnica di Alessandria, dove ricoprì la carica di professore di ornato e decorazione nella Scuola di Arti e Mestieri. Nominato cavaliere della Corona d'Italia nel 1908, nel 1913 entrava a far parte della Commissione per la conservazione dei monumenti. Dal 1912 fu segretario della Società di Storia e contribuì a ordinare e arricchire la sua biblioteca. Il necrologio che ne pubblicò Francesco Gasparolo si chiudeva con un'interessante descrizione del suo aspetto: «Di forme delicate, aristocratiche, riferiva in se stesso la personificazione dell'artista. Al primo momento in cui si presentava, dava l'illusione di essere dinanzi ad una di quelle mistiche pitture della pensosa Umbria, che si ammirano nelle chiese e nelle gallerie di questa nobile regione»²⁶².

Prese le redini del riordino, Filippelli trovò una situazione sconcertante, dove la temperatura glaciale cui erano stati abbandonati i locali e gli sbalzi di temperatura subiti avevano danneggiato le tavole e alcuni dipinti su tela. Aveva dato inizio alla stesura di un catalogo, ma si era trovato di fronte a numerose opere non inventariate e ad altre non più reperibili (per esempio alcuni disegni di Migliara). Tra i primi provvedimenti presi, elencava l'apertura di una bocca di calorifero, la collocazione di tende nella Sala del Risorgimento e intorno alla vetrina con i paramenti di Pio V (che diceva già scoloriti dal sole) e la costruzione di due nuove vetrine per «diradare e mettere in

²⁵⁸ Cfr. § 6.1. Mina fu anche l'autore di una "cartolinoteca", oggi depositata presso la Società di Storia Arte e Archeologia.

²⁵⁹ *Ettore Filippelli a Sindaco di Alessandria*, 17 febbraio 1910, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772.

²⁶⁰ Cfr. ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Materiale artistico dell'ex Chiesa delle Orsoline (Cappella del Convitto Civico femm.le) provvedimenti circa la destinazione del materiale stesso".

²⁶¹ *Ettore Filippelli a Sindaco di Alessandria*, Alessandria 13 ottobre 1910, *ibidem*.

²⁶² *Necrologio di Ettore Filippelli*, in «RSAA», A. LVI, ottobre-dicembre 1914, p. 289, firmato "la Direzione" ma scritto da Francesco Gasparolo, di cui si conserva la versione dattiloscritta in ASAL, ASCAL, busta non inventariata.

evidenza il migliore materiale artistico-archeologico»²⁶³. Pochi giorni dopo scriveva all'assessore alla pubblica istruzione per sollecitare ulteriori iniziative: in particolare, proponeva di dedicare una sala a Giovanni Migliara, di tinteggiare le pareti, di sostituire le tende di finestre e lucernaio, di costruire una bussola a vetri all'ingresso e una vetrina per le «curiosità storiche»²⁶⁴. Ma soprattutto chiedeva lo stanziamento di uomini e mezzi, di mettere al lavoro l'Ufficio d'Arte per ottenere più spazio utilizzabile (per esempio chiudendo una parte delle finestre) e di incaricare un muratore per la sistemazione di lapidi e stemmi al momento sparse per terra in disordine.

Giunte le approvazioni della Giunta municipale, nella sala già dedicata alla Società di Storia, dopo aver trasferito quest'ultima in un nuovo ambiente (l'ex magazzino della Biblioteca), si procedeva quindi alla sistemazione delle opere di Migliara, ma anche «la parte storica ed archeologica fu razionalmente disposta da permettere anche al meno edotto, la conoscenza delle patrie memorie»²⁶⁵. A inizio settembre Filippelli poteva presentare al sindaco un'accurata relazione sul lavoro svolto²⁶⁶, consentendo la riapertura del Museo e Pinacoteca per l'ottobre del 1911²⁶⁷.

Per la Pinacoteca, Filippelli si proponeva di approfondire gli studi e i confronti stilistici sui dipinti (per rischiarare le numerose attribuzioni ignote almeno con riferimenti di scuola) e di procedere alla stesura di un catalogo che desse ragione del nuovo ordinamento, predisposto secondo «le ragioni di località, di epoca, di scuola»²⁶⁸. Molto materiale era stato riesumato dai magazzini del Museo, in particolare, trovandosi nel cinquantenario dell'Unità, numerose armi e cimeli di epoca risorgimentale.

Nell'ambiente della Pinacoteca, rinnovate le pareti con «una tinta adatta al rilievo dei quadri», era stato finalmente ricollocato il busto di Viecha e i dipinti sistemati «con ordine di antichità»; il cospicuo nucleo migliarista era stato ricomposto in una sala a sé, quale «duraturo tributo di reverenza e d'affetto al Grande Artista Alessandrino»²⁶⁹. Certo di aver conferito ai due istituti un aspetto che li rendeva tra i più interessanti della regione, Filippelli invocava ora le cure necessarie per il loro mantenimento, garantendo da parte propria una presenza costante e la disponibilità a mettere in atto quanto possibile per far conoscere le collezioni alessandrine e promuoverne la visita.

9.4.2 *La promozione delle collezioni*

I rinnovati musei alessandrini ebbero una notevole visibilità a livello nazionale, sia per gli

²⁶³ E. Filippelli, *Relazione dell'opera svolta nel Civico Museo e Pinacoteca dal 1 febbraio al 25 marzo 1911*, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Pinacoteca e Museo - lavori e provviste".

²⁶⁴ *Ettore Filippelli a Jacopo Turola Assessore alla Pubblica Istruzione*, Alessandria 10 aprile 1911, *ibidem*.

²⁶⁵ *Ettore Filippelli a Sindaco e Assessori di Alessandria*, Alessandria 24 agosto 1911, *ibidem*.

²⁶⁶ La *Relazione dei lavori di riordinamento* è riportata in Appendice, n. 4.

²⁶⁷ Cfr. tavole p. 264.

²⁶⁸ Appendice, n. 4.

²⁶⁹ *Ibidem*.

articoli pubblicati dalle riviste specialistiche²⁷⁰, sia per le visite illustri di cui le raccolte cittadine furono oggetto: l'adunanza della Commissione del dicembre successivo ricordava per esempio la venuta di Crescentino Caselli (presidente dell'Accademia Albertina) e Corrado Ricci (Direttore generale delle Antichità e Belle Arti), che non avevano tralasciato lusinghieri commenti a quanto realizzato²⁷¹.

Compiuto con successo il riordino delle collezioni, Filippelli intraprendeva una serie di pubblicazioni destinate a ripercorrere il metodo e gli studi con cui aveva affrontato l'incarico. Gli scritti, pubblicati dalla Rivista di Storia Arte e Archeologia alessandrina, ricostruivano la storia delle due istituzioni museali, ne presentavano l'attuale situazione e fornivano quello che fu il primo catalogo a stampa delle opere esposte. Produzioni editoriali che divulgassero e favorissero la conoscenza delle collezioni museali erano state intraprese da tempo in Italia, con la pubblicazione di cataloghi e guide maneggevoli (come quelli della Collezione Edelweiss diretta da Venturi²⁷²) e con il contributo di riviste di alta divulgazione come «Emporium»²⁷³.

L'iniziativa di ricomporre, sulla base dei documenti d'archivio, le vicissitudini del Museo e della Pinacoteca di Alessandria voleva probabilmente sollecitare l'attenzione sulle loro sorti alterne e smuovere l'amministrazione civica verso l'assunzione di un impegno più deciso e costante²⁷⁴: nonostante il sostegno alla sua attività, ancora vivo era il ricordo della fase immediatamente precedente, quando gli ultimi anni di direzione di Bordes furono segnati (per l'alternanza delle amministrazioni) da un esplicito disinteresse²⁷⁵. Giunto ad affrontare il presente, Filippelli sottolineava quello che era stato il suo primo obiettivo: dedicare una sala a Giovanni Migliara,

²⁷⁰ *Alessandria. Riapertura del Civico Museo e Pinacoteca*, in «Bollettino d'Arte», f. 9, 1911, p. 363; *Civico Museo e Pinacoteca di Alessandria*, in «Emporium», v. 34, n. 203 (1911), pp. 397-399; *Alessandria. Il Museo Civico*, in «Arte e Storia», serie V, A: XXX, n. 11, 15 novembre 1911, pp. 344-345. Parlarono della riapertura anche le riviste «Natura ed Arte», «Ars et Labor» e «L'Artista Moderno».

²⁷¹ *Commissione. Verbalì delle adunanze*, cit., adunanza del 23 dicembre 1911; *Riapertura del Museo Civico e Pinacoteca Viecha in Alessandria*, in RSAA, A. XX, fasc. XLIV, ottobre-dicembre 1911, pp. 278-279.

²⁷² La collana si apriva con il volume sulla Galleria capitolina di Venturi stesso: «Questo libro, che inizia la serie de' manuali artistici affidati alla mia direzione, dimostrerà gli intendimenti che i miei collaboratori ed io seguiremo per contribuire alla diffusione della cultura storica dell'arte. Studiarci a dare l'ultima parola della critica, mettere in guardia i visitatori delle gallerie e dei monumenti contro gli errori invalsi e la tradizione senza fondamento, attirare l'attenzione solo su ciò che ha realmente un valore e fornire ad un tempo gli elementi per la libera discussione sui risultati della critica: tale è lo scopo che ci siamo prefissi, considerando come i visitatori dell'Italia nostra, muniti in generale di guide che danno delle opere d'arte indicazioni generiche, raccolte da fonti differenti e talora opposte nel metodo, non potranno mai ritrarre dall'osservazione dell'antico che impressioni confuse e fuggevoli, che ricordi fallaci»: A. Venturi, *La Galleria del Campidoglio*, Roma 1890, pp. 10-11. Cfr. M. di Macco, *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)*, in M. D'Onofrio (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, op. cit., 2008, pp. 219-230.

²⁷³ M. Ferretti, *Un archivio di cognizioni visive*, in Idem (a cura di), «Emporium». *Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa 2009, pp. VII-XXXVIII.

²⁷⁴ E. Filippelli, *Notizie storiche sulla Pinacoteca Viecha e Civico Museo di Alessandria*, in «RSAA», A. XXI, gennaio-marzo 1912, fasc. XLV, consultato in estratto. Nello stesso anno venivano pubblicati i volumi dedicati al riordino della Pinacoteca di Verona (G. Tracca, *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, Bergamo 1912) e il testo di Beltrami sullo Sforzesco ([L. Beltrami], *Il Castello di Milano. Sessantaquattro illustrazioni con testo di Polifilo*, Milano 1912).

²⁷⁵ Filippelli ricordava in particolare il puntuale storno del fondo annuale e la proposta estrema di liquidare le collezioni museali per lasciare spazio maggiore alla Biblioteca civica.

disporre i dipinti in ordine cronologico, infine ordinare ed esporre i suoi disegni conservati in cartella. Anche in questo caso l'attività di riordino era stata affiancata da una ricostruzione storica e documentaria, che andava a convalidare lo stretto legame tra la Pinacoteca e la fortuna del celebre artista e che consentiva di leggere in progressione la crescita del nucleo migliarista come il principale indirizzo perseguito dall'istituto nel corso del tempo²⁷⁶. Filippelli era indubbiamente consapevole di come questo corposo insieme di opere di Migliara rappresentasse il vero punto di richiamo delle raccolte civiche al di fuori della città, ma allo stesso tempo lavorava con la consapevolezza di dover restituire le esatte coordinate storiche e artistiche della sua fortunata carriera. Un tentativo condotto a metà tra l'affinamento disciplinare e una forma di personale partecipazione, tanto da concludere la narrazione sulle operazioni di riordino effettuate con la «convinzione di avere compiuto con coscienza un sacrosanto dovere di artista»²⁷⁷.

Nell'aprile del 1912 Filippelli aveva intanto ricevuto la nuovamente ripristinata nomina di Direttore. Riprendevano così regolari gli incontri della Commissione per il Museo e soprattutto una rinnovata attenzione alla consistenza del patrimonio, alla sua conservazione e alla sua accessibilità²⁷⁸. Il direttore da parte sua cercava di sollecitare i cittadini facoltosi a contribuire all'incremento delle collezioni, per esempio nel 1912 quando favorì da parte del senatore Giuseppe Frascara l'acquisto della *Festa campestre sul Lago maggiore* e della *Lanterna di Genova* di Giovanni Migliara, per cui le finanze civiche non consentivano la spesa²⁷⁹. Per promuovere il funzionamento degli istituti si proponeva la stampa di cartelli promozionali indicanti l'orario di apertura da collocare nei principali esercizi pubblici «per innamorare sempre più il pubblico alle visite»²⁸⁰. Filippelli aveva inoltre rinnovato la segnaletica interna, apponendo targhe metalliche alla gran parte dei dipinti del Salone Viecha e sostituendo i precedenti cartellini in carta, e aveva collocato nella Sala Migliara alcuni cataloghi portatili a stampa a uso del pubblico. I 3000 e più visitatori per l'anno 1912 confermarono positivamente questa politica di divulgazione, e «vi fu anche discreto numero di Signore per solito restie a visitar luoghi di cultura, dove non ci sia... della beneficenza a base di balli e feste»²⁸¹. Uguale fortuna toccò all'afflusso di lasciti e donazioni, elargiti da persone di provenienza culturale e sociale diversa, «dal mecenate che sa e che dona sapendo di fare un bene alla patria e agli studiosi, allo studente e all'operaio che donano modestamente una

²⁷⁶ Dell'intento con cui aveva operato Filippelli rendeva conto l'amico Gasparolo con un intervento pubblicato l'anno successivo alla sua scomparsa: F. Gasparolo, *I quadri del Migliara e la Pinacoteca Civica di Alessandria*, in «RSAA», A. XXV, aprile-giugno 1916, fasc. LXII, pp. 61-92.

²⁷⁷ E. Filippelli, *Notizie storiche sulla Pinacoteca Viecha...*, op. cit., 1912, p. 15.

²⁷⁸ Una particolare attenzione era stata riservata alla catalogazione delle memorie storiche alessandrine: *Catalogo della "Sala dei cimeli" dopo il riordinamento. Eseguito e compilato da Ettore Filippelli direttore del Museo e Pinacoteca*, conservato negli uffici del Settore Musei del Comune di Alessandria.

²⁷⁹ Cfr. ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Dono alla Civica Pinacoteca di due quadri di Migliara da parte del senatore Giuseppe Frascara". A Frascara, «schietto e fervido amatore d'ogni vero e d'ogni bello che arricchì la patria pinacoteca di munifico dono e a riordinarla mi animò con interessamento costante» Filippelli avrebbe dedicato il catalogo a stampa delle opere della Pinacoteca: E. Filippelli, *Catalogo della Pinacoteca...*, op. cit., 1915.

²⁸⁰ *Commissione. Verbali delle adunanze*, cit., adunanza del 13 giugno 1912.

²⁸¹ E. Filippelli, *Relazione sull'andamento del Museo Civico e Pinacoteca durante l'anno 1912*, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772; E. Filippelli, *Andamento del museo e pinacoteca di Alessandria nel 1912*, in «RSAA», A. XXII, fasc. XLIX, gennaio-marzo 1913, pp. 61-62.

piccola cosa, lieti di concorrere anch'essi all'incremento del Museo cittadino»²⁸².

Pur non trascurando le raccolte del Museo Civico, che aveva raggruppato per epoca, scavo e località, Filippelli si era dedicato con particolare impegno alla collezione dei dipinti, di cui compilò il primo catalogo a stampa²⁸³. Separate le opere di Migliara, le altre furono esposte in ordine cronologico nel salone più grande, intitolato alla memoria del fondatore Antonio Maria Viecha. Il *Trittico delle Cornaglie*, l'*Adorazione* attribuita a Mazzone, il *Sudario* di Orsola Maddalena Caccia (ma all'epoca riferito al padre, che sulle pagine della «Rivista» di Alessandria aveva ricevuto la prima monografia a opera di Francesco Negri²⁸⁴), le tre tavole ritenute del Soleri, i dipinti dai conventi soppressi avviavano un itinerario che si concludeva con la pittura ottocentesca, ben rappresentata nelle sue manifestazioni locali. I ritratti di prelati alessandrini furono invece sistemati nella "Sala dei Cimeli".

9.4.3 *Un amaro abbandono*

Uno degli acquisti più impegnativi cui si dedicò Filippelli riguardò i due arazzi provenienti dalla Confraternita della Domus Magna di Alessandria²⁸⁵. Appoggiandosi al prefetto e al ruolo di Soprintendente di Alessandro Baudi di Vesme, il direttore era riuscito a impedirne l'esportazione e a garantirne l'acquisto da parte del municipio²⁸⁶. Si trattava in effetti di una opportunità rara, e sebbene fossero ridotti in cattive condizioni («molto sbiaditi e rotti tanto che non furono nemmeno considerati degni di essere inventariati dal messo del Governo»²⁸⁷), a Filippelli non sfuggiva il loro valore: riconosciutane la provenienza fiamminga, sottolineava come «la quantità di personaggi, la ricca composizione e il disegno un po' ampolloso ma sapientissimo della fine del 1500 li rendono degni di tutta la nostra attenzione [...]». Sarebbe un vero errore lasciarsi sfuggire tale fortunata occasione che metterebbe il Museo al possesso di opere d'arte, delle quali nessun esempio abbiamo in Alessandria e che solo le grandi collezioni conservano»²⁸⁸.

La prematura scomparsa nel 1915 impedì a Filippelli di vedere sistemati i due arazzi, che nel 1916 dovevano ancora essere esposti, tanto che si decideva di stenderli su una grande tela di sostegno e di cucirveli sopra in modo da poterli appendere alla parete. Le operazioni erano coordinate da Carlo Patrucco, nominato dalla Giunta municipale assessore delegato alla

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ E. Filippelli, *Catalogo della Pinacoteca Viecha in Alessandria*, Alessandria 1915. Il catalogo manoscritto dei dipinti (*Catalogo della Pinacoteca Viecha di Alessandria*, datato 1913) è conservato presso gli uffici del Settore Musei del Comune di Alessandria.

²⁸⁴ cfr. n. 73. Era invece attribuito a "Ignoto" il dipinto delle *Nozze di Cana* attualmente assegnato a Guglielmo Caccia.

²⁸⁵ Per i due arazzi, raffiguranti episodi degli Atti degli Apostoli, si rinvia alla scheda di Elena Ragusa in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e al Pinacoteca...*, op. cit., 1986, pp. 111-112.

²⁸⁶ *Commissione. Verbalì delle adunanze*, cit., adunanza dell'8 luglio 1913.

²⁸⁷ *Ettore Filippelli a Sindaco di Alessandria*, Alessandria 14 marzo 1913, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Museo Civico acquisto e restauro di arazzi antichi".

²⁸⁸ *Ibidem*. Giunti in Museo, gli arazzi ricevettero le prime cure sotto la direzione dello stesso Filippelli, che già in occasione del riordino aveva effettuato direttamente alcuni interventi di restauro su opere e oggetti.

sovrintendenza onoraria del Museo Civico e Pinacoteca dopo la morte di Filippelli²⁸⁹. In un armadio della Società di Storia Patrucco aveva rinvenuto gli arazzi insieme ad altri tessuti antichi, e dato il loro prestigio, si persuase che «mediante un diligente ed accurato *restauro di conservazione*, i due arazzi avrebbero potuto essere restituiti in uno stato decoroso per l'arte e per il Museo»²⁹⁰. A lavori compiuti, i due manufatti furono appesi alla grande parete del corridoio del Museo Civico e ne rappresentarono una delle principali attrattive²⁹¹.

L'abbandono di Filippelli fu amaro non solo per la morte precoce, ma anche perché turbato da una sgradevole controversia con il Municipio che nel 1914 aveva stabilito di abolire la carica di direttore e di tornare ad affidare i due istituti museali alla guida della Biblioteca²⁹². Le motivazioni addotte erano dure a digerirsi, soprattutto per chi come Filippelli aveva aderito con tanto entusiasmo all'incarico di guidare il Museo e la Pinacoteca: si sosteneva infatti che la città non possedesse un reale tesoro artistico degno di essere conservato e accresciuto e che gli oggetti erano costretti in locali tanto angusti che il pubblico era alieno dal frequentarli. Si giungeva addirittura a supporre la cessione delle opere a un qualche istituto di maggiore importanza, considerando i due musei quali servizi "facoltativi". Il ricorso presentato da Filippelli faceva leva sulla quantità di competenze necessarie ad assolvere tale compito e sull'importanza che i musei fossero affidati a "tecnici" specializzati:

Parrebbe che l'Amm.ne Comunale ignori il valore del patrimonio artistico che le è affidato, per cui mentre tecnici competentissimi come Corrado Ricci esaltano il valore della Pinacoteca gli amministratori del Comune, la dimenticano e quasi la disprezzano, e mentre gli stessi tecnici hanno parole di vivissima compiacenza per l'opera del Direttore essi la chiamano inutile, superflua, strana²⁹³.

Nonostante le lettere di stima addotte dal Direttore generale del Ministero e dai direttori della Pinacoteca Sabauda e del Museo di San Marco di Firenze, era però chiaro come l'abolizione

²⁸⁹ *Commissione. Verballi delle adunanze*, cit., adunanza del 25 febbraio 1916. Il restauro fu effettuato tra il 1916 e il 1918 da Carolina De Ferrari-Verri di Brignano, che vi lavorò due anni «con lodevole intelletto d'artista» sotto la direzione di Carlo Patrucco: «I criteri seguiti in questo restauro sono stati molto modesti. Non si trattava di rifare gli arazzi nelle parti mancanti, ma soltanto di ripulirli bene dalla polvere e dalla cera, smacchiarli, stirarli, stenderli sopra una grande tela, e ripassarli pezzo per pezzo, in modo di avvicinare i brandelli, ricostruendo tutta la figura con la applicazione, a guisa di fodera, di tanti tasselli a colori convenienti ed atti a mantenere nelle sue grandi linee il disegno. Dove questo non fosse possibile senza pericolo di alterare l'antico, si stimò opportuno di applicare un fondo scuro nelle parti mancanti. Grande cura si ebbe per conservare il contorno primitivo del quadro, e si dovette per forza applicare una *bordura*, che impedisse le sfilacciate e meglio si prestasse a conservare definitivamente l'insieme» (C. Patrucco, *Gli arazzi del museo civico di Alessandria*, in «RSAA», A. II (XXVII), fasc. VII, ottobre-dicembre 1918, p. 145).

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 144.

²⁹¹ Negli anni a seguire Patrucco tornò a occuparsi dei manufatti tessili del Museo, in particolare con gli studi dedicati ai paramenti sacri di Pio V giunti con il sequestro del 1896: C. Patrucco, *I vecchi piviali del Convento di Papa Pio V esistenti nel Museo civico di Alessandria*, in «RSAA», A. IV (XXIX), fasc. XIV, aprile-giugno 1920, pp. 3-20.

²⁹² Cfr. ASAL; ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Pinacoteca e Museo Civico, abolizione del posto di direttore, vertenza fra di esso e il Municipio".

²⁹³ Il testo è tratto dal ricorso del 19 novembre 1914, scritto dall'avvocato Riccardo Testa e firmato da Filippelli.

del ruolo fosse in realtà un gesto di arroganza politica dettata dall'alternanza in seno all'amministrazione civica, e pertanto destinata a essere confermata²⁹⁴.

9.5 Luigi Madaro, il direttore bibliofilo.

Negli anni della prima guerra mondiale e in quelli immediatamente successivi, il Museo e la Pinacoteca di Alessandria, sotto la direzione di Antonio Banfi, vissero un relativo quanto comprensibile periodo di stasi, a eccezione di un articolo comparso sulla «Rassegna Storica del Risorgimento» che metteva in rilievo le collezioni storiche possedute dal Civico e l'iniziativa di dare avvio a una raccolta di cimeli e memorie legate alla «attuale nostra guerra di redenzione contro l'Austria»²⁹⁵.

Nel 1923 ebbe luogo un concorso per titoli ed esami per la carica di direttore degli istituti culturali del municipio e si procedette alla nomina di Luigi Madaro, che ricoprì il ruolo fino al 1926, quando assunse l'incarico di direzione presso la Biblioteca Civica di Torino. Sebbene non di eccessiva durata, la sua direzione si qualificò per l'impegno con cui cercò di sostenere lo sviluppo di tutti gli istituti alle proprie dipendenze, promuovendone l'attività e l'organizzazione²⁹⁶. Autore di una compilazione di una bibliografia ragionata della città e provincia e di una speciale sezione della stampa periodica alessandrina, nel 1924 curò la spedizione di cimeli e documenti alla mostra carloalbertina di Torino e tra il 1924 e il 1925 partecipò alla realizzazione della mostra sul risorgimento alessandrino dal 1821 al 1849²⁹⁷. Nel 1925 rappresentava la città al congresso di Padova dei direttori di Biblioteche e Musei Comunali e Provinciali, che all'ordine del giorno prevedeva argomenti come il «rapporto fra lo Stato e le Biblioteche e i Musei Comunali in ordine al loro funzionamento» e la «distribuzione razionale dei materiali di scavo nei singoli musei archeologici, norme di inventario e catalogazione»²⁹⁸.

Assunto l'incarico in un momento in cui tornava a essere condivisa la necessità di potenziare (anche sul fronte degli investimenti) l'attività del Museo e della Pinacoteca²⁹⁹, nel giugno del 1924 Madaro presentava alla Commissione una sua breve relazione sullo stato di fatto, dove si

²⁹⁴ Il conferimento della direzione del Museo e Pinacoteca alla Biblioteca civica fu confermato in: *Regolamenti della Biblioteca comunale e della Pinacoteca Viecha e Museo Civico*, Alessandria 1916, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772.

²⁹⁵ E. Michel, *Il Museo Civico di Alessandria*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», A. IV, fasc. 1, 1917 (consultato in estratto).

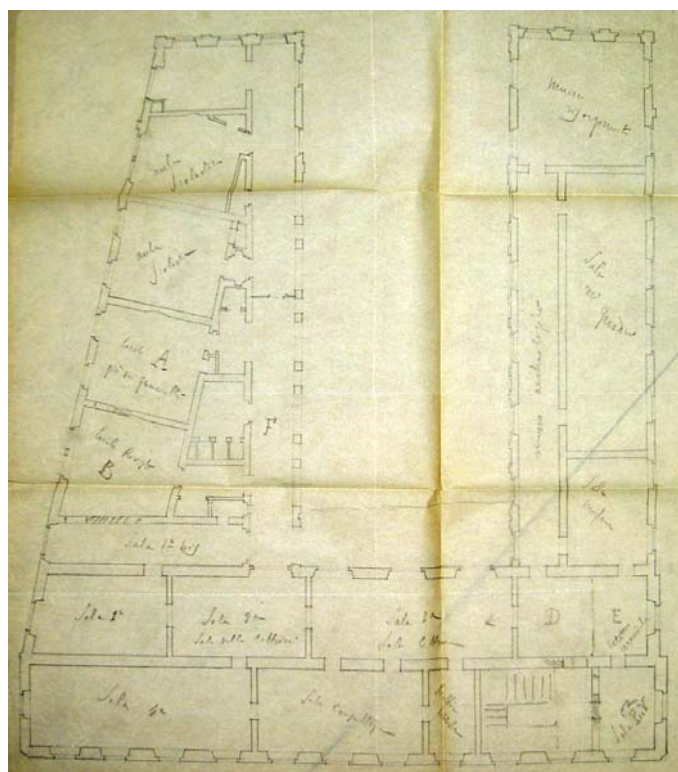
²⁹⁶ A partire dal 1923 la Rivista di Storia Arte e Archeologia pubblicava diversi contributi dedicati alla storia delle collezioni civiche alessandrine, esito del riordino compiuto da Francesco Gasparolo sulle carte di Lorenzo Bordes.

²⁹⁷ La mostra storica, inaugurata l'11 gennaio 1925, in tre settimane contò oltre 5000 visitatori: *Commissione. Verbali delle adunanze*, cit., adunanza del 3 marzo 1925.

²⁹⁸ I dati sono tratti dai pagamenti delle indennità a Madaro, contenuti in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772.

²⁹⁹ *Commissione. Verbali delle adunanze*, cit., adunanza del 15 aprile 1923: qui si auspicavano una più razionale distribuzione dei cimeli cittadini, compresi quelli dell'ultima guerra; una maggiore suddivisione delle opere della Pinacoteca, che necessitavano anche di diversi restauri; la separazione e il potenziamento dei bilanci di pinacoteca e biblioteca.

pronunciava in particolare sulla necessità di provvedere a un ordinamento più chiaro e meglio illustrato e sulle difficili condizioni ambientali e di sicurezza delle sale³⁰⁰. I mesi a seguire furono quindi dedicati a progettare il riordino della Biblioteca, della Pinacoteca e del Museo e la creazione di un Archivio storico della città.



Pianta del Museo Civico e Pinacoteca di Alessandria allegata alla relazione del direttore Luigi Madaro (Verbale dell'adunanza del 3 marzo 1925, in *Commissione. Verbalì delle adunanze*, registro conservato presso il Settore Musei del Comune di Alessandria).

La relazione presentata in Commissione³⁰¹ tendeva a sottolineare il valore delle collezioni, tra l'altro appena accresciuto dello straordinario deposito da parte dell'Ospedale dei Santi Antonio e Biagio di oltre duecento vasi da farmacia di antica fabbrica savonese³⁰². Urgeva però una separazione più attenta dei diversi oggetti e delle diverse raccolte e la costruzione di percorsi meno affastellati, con particolare riguardo a porre nella dovuta coerenza e continuità le testimonianze della storia risorgimentale e patriottica, cui pensava di dedicare i locali ottenuti dalla chiusura di quattro arcate della loggia superiore della Biblioteca. L'occasione era propizia per il compimento dei lavori, visto che l'anno successivo la città di Alessandria avrebbe ospitato il Congresso Storico della Società Subalpina.

³⁰⁰ *Commissione. Verbalì delle adunanze*, cit., adunanza dell'11 giugno 1924.

³⁰¹ *Del riordino della Biblioteca – Pinacoteca e Museo e della creazione di un Archivio storico*, relazione di Luigi Madaro allegata al verbale delle adunanze del 3 marzo 1925, cfr. Appendice, n. 5.

³⁰² L. Madaro, *La Biblioteca Civica la Pinacoteca e il Museo di Alessandria. Cenni storico-illustrativi*, Alessandria 1925 (estratto da «Guida Generale della Provincia di Alessandria»).

Uno degli acquisiti più interessanti compiuti in quegli anni fu il cosiddetto *Polittico di Rivarone* di Gandolfino da Roreto, su cui la città di Alessandria aveva posato gli occhi fin dal 1921. All'epoca, infatti, il Comune aveva nominato una commissione di esperti (formata dal direttore della Biblioteca Banfi, dall'assessore alla Pubblica istruzione Patrucco e dallo storico locale e ispettore dei monumenti Gasparolo³⁰³) con il compito di effettuare una visita artistico-archeologica per Alessandria e dintorni e di valutare eventuali opere e oggetti di interesse per i musei alessandrini³⁰⁴. Il loro rapporto era corredato da quattro schizzi che riproponevano gli oggetti considerati più rilevanti: il sarcofago romano della villa "La Groppe" a Valenza (dove si erano soffermati su un buon numero di dipinti e bassorilievi), il polittico della chiesa di Rivarone e quello, firmato e datato 1567, della confraternita di S. Antonio a Montecastello, opera che aveva «innegabilmente un valore storico ch  essa, firmata e datata, costituisce un documento importante del confluire nella nostra provincia di elementi e tradizioni artistiche differenti, e rappresenta una delle ultime propaggini dell'originaria arte lombarda che tanto interessa oggi attualmente agli studiosi»³⁰⁵. Il quarto disegno era tratto da un'antica fotografia scattata da Lorenzo Bordes al sarcofago di Pietra Marazzi, nel corso della presente visita non pi  ritrovato. Sfumata l'opportunità di acquistare il polittico di Revellino, che pur avendo raggiunto il mercato americano aveva consentito al Municipio di ricevere una considerevole indennit , Gasparolo suggeriva di utilizzare i fondi a disposizione per assicurare alle collezioni civiche il dipinto di Rivarone, gi  apprezzato in passato dal Vesme e ora sottoposto al giudizio del suo successore Guglielmo Pacchioni. L'opera fu trasportata ad Alessandria nell'agosto del 1926, ma la mancanza di spazio e le sue pessime condizioni ne scongiurarono l'esposizione.

Il restauro del polittico fu condotto dal successore di Madaro, Arturo Mensi, impegnato dalla fine degli anni '20 nel riordino della Pinacoteca. Sul valore storico artistico del dipinto il direttore aveva ricevuto conferma da autorevoli interlocutori (come Pacchioni e Roberto Papini) e faceva dunque pressioni sul Podest  affinché ne venisse deliberato il restauro, senza il quale «non potrebbe, per decoro stesso dell'Amministrazione municipale, essere esposto nella Pinacoteca all'ammirazione del pubblico»³⁰⁶. Pacchioni procurava cos  a Mensi il preventivo di tre restauratori di fiducia della Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna di Torino: il pittore e restauratore astigiano Anacleto Laretto (che forniva un'accurata relazione, improntata ai «moderni criteri da seguire» secondo i quali «il miglior restauro   quello che meno si scorge»³⁰⁷), il torinese Carlo Cussetti (che sarebbe diventato l'operatore di fiducia di Vittorio Viale) e il lombardo Giuseppe Arrigoni. L'ispettore della Soprintendenza per il territorio, la giovane Noemi Gabrielli, oltre a

³⁰³ La presenza di Francesco Gasparolo, anima della Societ  di Storia, conferma il sodalizio tra questa e le politiche culturali dell'amministrazione civica. Un'alleanza confermata ancora nel 1936, quando il palazzo del marchese Lorenzo Trotti-Bentivoglio, lasciato in eredit  al Municipio insieme alla sua quadreria, fu concesso quale sede della Regia Deputazione Subalpina, che all'epoca aveva inglobato la Societ  stessa: ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1788.

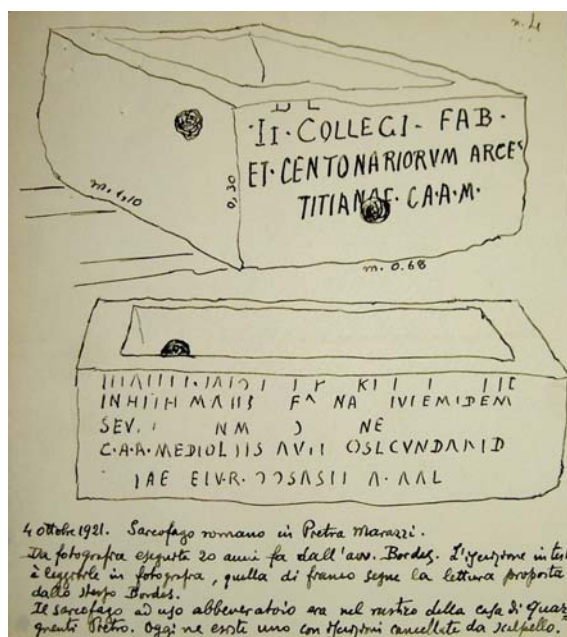
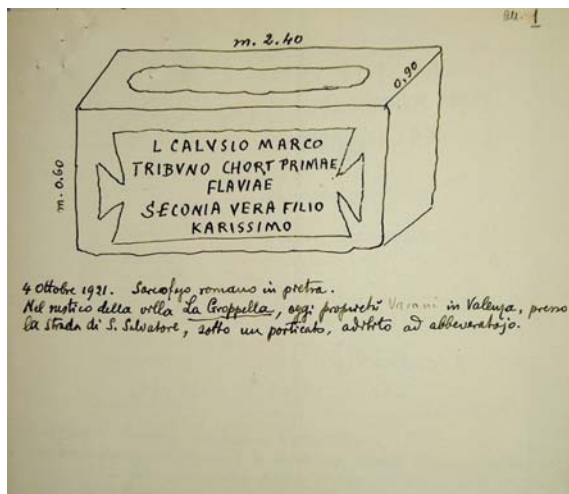
³⁰⁴ *Relazione di visita archeologico artistica*, inviata da Banfi al Sindaco di Alessandria il 6 ottobre 1921, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "1. Acquisto di quadro esistente nella cappella di Revellino / 2. Acquisto del Polittico della Chiesa di Rivarone e suo restauro".

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Arturo Mensi al Podest  di Alessandria*, Alessandria 4 aprile 1930, *ibidem*.

³⁰⁷ *Relazione e proposta di restauro del pittore Anacleto Laretto*, Asti 2 marzo 1930, *ibidem*.

richiamare l'attenzione sul valore del polittico («è di notevole importanza artistica per lo svolgimento della pittura di questa regione ed appartiene al gruppo giovenoniano con visibili influssi gaudenziani»³⁰⁸) aveva invece orientato la scelta su Maria Boccalari, che nel luglio del 1932 concludeva il consistente intervento.



Disegni allegati alla *Relazione di visita archeologica artistica* del 6 ottobre 1921, in: ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "1. Acquisto di quadro esistente nella cappella di Revellino / 2. Acquisto del Polittico della Chiesa di Rivarone e suo restauro".

La direzione del primo dopoguerra si caratterizzò anche per una rinnovata attenzione all'arte contemporanea e alle opere di autori o interesse locale, in particolare tramite iniziative espositive organizzate dalle amministrazioni e che coinvolgevano artisti attivi sul territorio quali

³⁰⁸ Noemi Gabrielli al Podestà di Alessandria Luigi Vaccari, Torino 29 aprile 1931, *ibidem*.

Giulio Monteverde, Leonardo Bistolfi o Carlo Carrà³⁰⁹. Il primo nucleo contemporaneo venne esposto nel 1922 grazie allo sforzo congiunto di Comune, Provincia e Cassa di Risparmio: nella guida del 1925 Luigi Madaro, elencando le opere presenti nel Salone Viecha, poteva così percorrere le vicende artistiche alessandrine con opere che dal *Trittico delle Cornaglie* giungevano ai recenti acquisti di Casorati, Ghiglia, Cafassi e Morando³¹⁰, una raccolta che sarebbe cresciuta ancora e che con Arturo Mensi avrebbe ricevuto sistemazione in una sala dedicata. Come è noto, le esposizioni artistiche nazionali dell'epoca raggiungevano con capillarità anche i più piccoli centri, incoraggiando l'acquisto di opere degli artisti locali che vi erano presentati. A queste occasioni si aggiungevano le più frequenti mostre alessandrine, sempre più appannaggio delle organizzazioni politiche e culturali fasciste e dal 1933 promosse dalla nuova rivista locale «Alexandria».

9.6 Ordinamento e ordine: il museo del ventennio e la direzione di Arturo Mensi.

Arturo Mensi, dopo aver effettuato quello della Biblioteca, aveva assunto l'incarico di procedere al riordino della Pinacoteca e Museo e nel 1932 accompagnava i membri della Commissione e il Podestà a visitare la nuova sala contenente le memorie e i cimeli alessandrini³¹¹. Il tema dell'incontro era in realtà l'assegnazione di ulteriori locali da destinarsi alle raccolte archeologiche, ai corali miniati con i paramenti di Pio V e alla collezione numismatica, per le quali si ipotizzava l'utilizzo delle sale al momento occupate dalla Società di Storia Arte e Archeologia e dal R. Ispettore scolastico. Per completare l'allestimento avviato da Mensi, la Commissione sottoponeva infine le proprie proposte: rivestire in stoffa le sale della Pinacoteca (sino a due terzi di altezza con stoffa o iuta colorata finita in basso dallo zoccolo in legno e in alto da una cornice anch'essa in legno), risolvere il surriscaldamento estivo del Salone con una copertura isolante, sistemare i termosifoni in modo che fossero meno dannosi per i dipinti.

³⁰⁹ P. Vivarelli, *Il Novecento*, in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca...*, op. cit., 1986, pp. 161-174. Occorre ricordare però che già nel 1914 ad Alessandria si era tenuta una mostra del divisionista tortonese Angelo Barabino e che per l'anno successivo era stata progettata (ma mai realizzata) una mostra di Angelo Morbelli, del quale il Municipio acquistava, con la mediazione di Emilio Zanzi e Guido Marangoni, il dipinto raffigurante un interno del ricovero Pio Trivulzio (ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771, fasc. "Proposta d'acquisto di un quadro del pittore Angelo Morbelli"). Sulle collezioni alessandrine a cavallo tra i due secoli: A. Scotti, *Arte italiana tra Otto e Novecento dal realismo al futurismo*, in V. Castronovo (a cura di), *Monferrato lo scenario del Novecento*, op. cit., 2007, pp. 36-55; C. E. Spantigati, *Tra committenza pubblica e pubbliche collezioni*, ibidem, pp. 64-77.

³¹⁰ L. Madaro, *La Biblioteca Civica la Pinacoteca e il Museo di Alessandria...*, op. cit., 1925.

³¹¹ *Presidente della Commissione Maragnani a Podestà di Alessandria*, Alessandria 18 luglio 1932, in ASAL, ASCAL, serie III, b. 1784.

Nell'autunno del 1933 il direttore poteva presentare l'esito del proprio lavoro³¹², orientato in particolare alla redistribuzione delle raccolte secondo criteri razionali e selettivi, messi a punto anche grazie al confronto con i soprintendenti Pietro Barocelli (per l'archeologia) e Guglielmo Pacchioni (per le opere d'arte)³¹³. L'operazione derivava dalla possibilità di usufruire anche dei locali della seconda ala dell'edificio, consentendo così una distribuzione e organizzazione ottimale dell'esposizione, basata su una più netta distinzione tra Pinacoteca e Museo e su una più lineare articolazione di entrambe. La Pinacoteca era suddivisa in sale dedicate a quadri e miniature di Migliara, a opere della sua scuola, ai suoi disegni, acquerelli e studi, alla pittura antica (dipinti dal XV al XVIII secolo e arazzi, con intitolazione a Viecha), alla pittura dell'800 e alla pittura locale contemporanea. Il Museo, introdotto da un ingresso dove erano murati gli stemmi delle principali famiglie cittadine e raccolte lapidi e testimonianze di antichi edifici, si snodava nella galleria delle collezioni numismatiche e di medaglie (contenente anche i vasi farmaceutici dell'Ospedale) e la galleria delle raccolte archeologiche, per concludersi con la sala delle memorie storiche incentrata sui fatti del Risorgimento. Il criterio seguito di una disposizione più rarefatta degli oggetti aveva impedito di esporre i corali di Pio V e i paramenti sacri, per i quali il direttore auspicava la messa a disposizione di nuovi ambienti, utili anche per esporre alcune collezioni private composte da studiosi e amatori locali e per valorizzare i fini e il carattere «schiettamente provinciale» dei due istituti museali.

L'esigenza di un locale destinato ai corali si era manifestato quale provvedimento urgente in seguito al furto avvenuto in Pinacoteca nell'aprile del 1935, che aveva sollecitato l'attenzione ai problemi della sicurezza: erano stati indebitamente asportati da otto corali cinque miniature e diciassette fogli miniati. Scrivendo al Podestà, Mensi proponeva di collocare in un unico ambiente i corali miniati e i paramenti sacri di Pio V, insieme ai grandi ritratti di papi e cardinali alessandrini giacenti nei magazzini dell'Economato³¹⁴. Per il restauro delle miniature prelevate dai volumi durante il furto e poi recuperate, la Soprintendenza bibliografica aveva proposto l'intervento della propria restauratrice interna Erminia Caudana³¹⁵, mentre, presentandosi l'anno successivo l'occasione delle celebrazioni in onore del pontefice, il direttore aveva avuto modo di portare a compimento il progetto per la Sala di Pio V³¹⁶.

Un restauro ben più impegnativo era quello che aveva interessato la tavola con la *Madonna* attribuita al Soleri, affidato al tortonese Giovanni Cavanna e diretto da Mensi nel 1935

³¹² A. Mensi, *Il riordinamento del Museo e della Pinacoteca Civica di Alessandria*, in «Alexandria», n. 6, ottobre 1933, pp. 194-195. La documentazione sull'attività di Mensi per il riordino si trova in ASAL, ASCAL; serie IV, b. 1772, fasc. "Riordinamento Museo e Pinacoteca. Compenso al direttore prof. Mensi". Cfr. Appendice, n. 6, e tavole a pp. 275-277.

³¹³ Accompagnato da Barocelli, Mensi aveva visitato il Museo di Antichità di Torino, dove avrebbe voluto condurre anche il falegname incaricato perché potesse prendere a modello alcune vetrine lì utilizzate: *Arturo Mensi a Podestà di Alessandria*, Alessandria 9 maggio 1932, *ibidem*.

³¹⁴ *Arturo Mensi a Podestà di Alessandria*, Alessandria 26 aprile 1935, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Furto alla Pinacoteca Civica". All'epoca i corali erano conservati in una sala della Biblioteca civica non aperta al pubblico.

³¹⁵ Per la documentazione si rinvia a: ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Civica Pinacoteca restauro di quadri e corali".

³¹⁶ A. Mensi, *Una raccolta d'arte sacra nel museo civico di Alessandria*, in «Alexandria», A. IV, n. 6, giugno 1936, consultato in estratto; C. Spantigati, *La sala di Pio V*, in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il museo e la Pinacoteca di Alessandria*, op. cit., 1986, pp.113-121; ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1784.

sotto il coordinamento dell'ispettore Molaoli. In quell'anno infatti il direttore aveva condotto gli ultimi «ritocchi e completamenti» all'allestimento e all'ordinamento delle collezioni³¹⁷, consegnando alle cure di Cavanna anche il *Trittico delle Cornaglie* (su cui era intervenuto Rodolfo Gambini a inizio secolo) e l'*Adorazione* attribuita a Mazzone. Si trattava insomma di ristabilire le condizioni di conservazione e fruizione di tre delle più importanti testimonianze della cultura figurativa alessandrine presenti nella Pinacoteca, che per l'avanzato stato di degrado venivano mantenute in posizione orizzontale. Il dipinto ritenuto del Soleri aveva però sollevato alcune questioni di metodo. Già nel preventivo inoltrato dal restauratore si faceva riferimento al «ripristino della pittura attualmente in gran parte ridipinta»³¹⁸, e mentre per gli altri due «i restauri si poterono limitare al raddrizzamento delle tavole contorte, alla fissatura del colore, alla pulitura e alla stuccatura e rifacimento delle zone mancanti» e «il limitato restauro pittorico che si rese necessario» fu considerato pienamente soddisfacente, in questo caso fu necessario effettuare il trasporto su tela³¹⁹. La scelta che sollevò critiche e perplessità fu quella di rimuovere le vecchie integrazioni e ridipinture, che possiamo supporre risalissero all'intervento dei fratelli Porta. Le motivazioni addotte da Mensi a giustificazione del metodo seguito indicano come il direttore fosse convincentemente allineato su posizioni di restauro puramente conservativo e come considerasse tale condotta doverosa per un museo pubblico. L'esigenza di documentare la materia e la tecnica originali delle opere si coniugava così a una precisa consapevolezza delle differenze rispetto a un restauro di tipo antiquariale:

A tal proposito ritengo opportuno fissare in modo preciso le mie opinioni:

- 1) Il quadro del Soleri era effettivamente stato ridipinto da qualche restauratore del secolo scorso: così com'era può darsi che a qualcuno possa essere sembrato più piacente, ma era doveroso togliere la ridipintura estranea e posteriore rimettendo in luce quanto esisteva ancora della pittura originale del Soleri, poiché l'unico criterio, artistico e scientifico ad un tempo, che deve informare un restauro è quello del ripristino dei quadri nella loro veste genuina, che possa testimoniare agli studiosi e al pubblico le vere caratteristiche dell'arte dei singoli pittori o delle singole scuole: e questo criterio deve essere sempre osservato anche quando una ridipintura magistralmente eseguita potrebbe abbellire o rendere più attraente un'opera di pregio modesto, a meno che al criterio artistico e scientifico non si voglia sostituire un intendimento prettamente commerciale.
- 2°) La supposizione che la ridipintura potesse essere stata fatta in un secondo tempo dallo stesso autore Soleri è inammissibile [...].
- 3°) Non ritengo poi che il quadro del Soleri ripristinato debba essere considerato, pel solo fatto che esso apparisce in veste meno nobilitata ed elegante, di valore artistico inferiore a

³¹⁷ «ultimata la classificazione delle monete antiche medievali e moderne; ordinate in apposite vetrine una raccolta di fossili e una di pezzi archeologici provenienti da scavi in Alessandria; collocazione delle anfore romane ritrovate dal sottoscritto a Castelceriolo nel 1934»: A. Mensi, *Relazione annuale Pinacoteca e Museo*, 18 febbraio 1936, in ASAL, ASCAL, serie IV. b. 1771.

³¹⁸ Giovanni Cavanna, *Museo di Alessandria. Preventivo dei Restauri*, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Civica Pinacoteca restauro di quadri e corali". Il ricorso a Cavanna era avallato da prestigiose referenze fornite al Podestà da parte di Pericle Ansaldo (del Teatro Reale dell'Opera di Milano), Margherita Sarfatti e Pietro Toesca.

³¹⁹ A. Mensi, *Relazione annuale Pinacoteca e Museo*, 18 febbraio 1936, cit.

qual era prima del restauro. Ora il quadro a me pare aver ripreso una impostazione e una tonalità più arcaiche, più schiette, più paesane se si vuole, ma che lo riportano alle reali capacità del suo modesto autore, mentre la ridipintura che vi era sovrapposta l'aveva con abile ma visibile artificiosità, trasportato nell'orbita di altre scuole e altri maestri ben più famosi. E il valore artistico di un quadro genuino, anche se d'un autore mediocre come il Soleri, deve considerarsi in ogni modo superiore a quello di un quadro abilmente truccato, sempre che, ripeto, si voglia giudicare da un punto di vista prettamente scientifico, come è doveroso da parte di una Pinacoteca di un Ente pubblico.

4°) Prescindendo poi dalla opportunità o meno [...] di qualsiasi critica, resta in ogni modo il fatto che ogni decisione e direttiva tecnica in merito ai restauri è devoluta, per legge, alla R. Soprintendenza [...]. Per completare il mio giudizio su tutto il complesso della questione [...] aggiungo ancora che mentre la parte meccanica di tutti e tre i restauri è stata condotta a termine in modo irreprensibile dal restauratore Cavanna, questi nella parte di restauro pittorico richiesta dal quadro del Soleri, non ha dimostrato di possedere egual grado di bravura, senza che per questo possa essere giudicato imperito. E bisogna anche tener presente che il ripristino pittorico del Soleri era quanto mai difficile, ed imprevedibile prima dell'inizio del lavoro [...] ³²⁰.

Il rinnovato allestimento, che aveva ottenuto come riscontro immediato una buona fortuna di pubblico³²¹, era stato accompagnato all'attività di studio delle collezioni³²²: Mensi si era direttamente occupato di catalogare incunaboli e libri rari, di ordinare i disegni di Migliara (che come abbiamo occupavano una posizione importante nel percorso espositivo) e le raccolte archeologiche³²³. Il paziente lavoro condotto sulla consistente documentazione dell'opera di Giovanni Migliara aveva consigliato di promuoverne una pubblicazione monografica, che avrebbe consentito di far conoscere le collezioni della Pinacoteca anche presso un pubblico più ampio di quello locale, soprattutto in vista dell'imminente ricorrenza del centenario della morte (avvenuta nel 1837). Già nell'aprile del 1934 Mensi presentava al Podestà il piano dell'opera: una prima parte era destinata alla biografia e all'analisi critica dell'artista (illustrando, insieme ai direttori delle rispettive gallerie, le opere conservate ad Alessandria, Torino, Milano, Roma, Trieste, con un testo dedicato ai caratteri dell'arte di Migliara e della sua scuola «a cura di qualche insigne scrittore di storia dell'arte» e un indice completo delle opere compilato dallo stesso Mensi); una seconda parte era invece costituita dalla riproduzione dei principali lavori in circa 100 tavole, prevedendo una

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ «In seguito al riordinamento generale del Museo e della Pinacoteca [...] il totale dei visitatori cittadini e forestieri è ancora grandemente aumentato nell'anno 1935, e numerosi sono stati anche gli studiosi che si sono rivolti da ogni parte d'Italia a questa direzione per avere informazioni, notizie, documentazioni fotografiche, ecc. Dai 280 visitatori del 1933, dai 2959 del 1934, si è saliti nel 1935 a 3391 visitatori»: *ibidem*.

³²² Tra il 1932 e il 1933, per il riordino delle collezioni e la revisione inventariale Mensi aveva avuto come collaboratori lo studente universitario Alberto d'Agostino e Mario Magnaghi, che elogerà per l'indispensabile supporto.

³²³ Nel luglio del 1933 Barocelli, dopo una recente visita al Museo Civico, scriveva al direttore congratulandosi per «l'adeguato ordinamento di codeste raccolte preromane e romane, ormai portato a termine quasi completamente ad opera della S. V.»: *Pietro Barocelli ad Arturo Mensi*, Torino 15 luglio 1933, in ASAL, ASCAL; serie IV, b. 1772, fasc. "Riordinamento Museo e Pinacoteca. Compenso al direttore prof. Mensi".

pubblicazione di prestigio «su carta di lusso»³²⁴. Si trattava di un piano ambizioso, che nell'immediato non poté essere realizzato e fu anticipato da un primo contributo a firma dello stesso Mensi pubblicato sulla rivista «Alexandria»³²⁵. Il 1937 fu però rispettato l'intento di celebrare il centenario dell'artista e fu questa l'occasione per la pubblicazione di un corposo volume, affidato all'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo, e di un catalogo sulla mostra alessandrina ospitata nei locali della Pinacoteca³²⁶.



Manifesto della "Mostra del Pittore Giovanni Migliara" (Pinacoteca di Alessandria, 1937), in: ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772



Manifesto della "Mostra degli artisti alessandrini dell'ottocento" (Pinacoteca di Alessandria, 2-10 giugno 1940), in: ASAL, ASCAL, busta non inventariata

L'esposizione, curata da Mensi con il supporto di Giorgio Nicodemi³²⁷, che aveva tenuto un'orazione dedicata a Migliara in occasione dell'inaugurazione³²⁸, era stata l'occasione per ultimare alcuni lavori nelle sale degli istituti museali, forniti nel 1937 di una pavimentazione in

³²⁴ Arturo Mensi al Podestà di Alessandria, Alessandria 30 aprile 1934, *ibidem*.

³²⁵ A. Mensi, *Giovanni Migliara 1785-1837*, in «Alexandria. Rivista mensile della Provincia», A. 2, nn. 7-11 e A. 3, nn. 1-2, consultato in estratto.

³²⁶ A. Mensi, *Giovanni Migliara (1785-1837)*, Bergamo sd [1937]; *Giovanni Migliara: catalogo della mostra commemorativa ordinata nella Pinacoteca civica di Alessandria*, catalogo della mostra, Alessandria 1937.

³²⁷ Soprintendente Capo degli Istituti di Storia e d'Arte di Milano, Nicodemi era noto per gli studi su Hayez, Induno e in generale sulla pittura milanese di primo '800.

³²⁸ Una parte della documentazione relativa all'esposizione è reperibile in una busta non inventariata, conservata presso l'Archivio di Stato di Alessandria, gentilmente messa a disposizione dal direttore Giovanni Maria Panizza.

linoleum e di un nuovo impianto di illuminazione³²⁹. La mostra rispondeva inoltre all'intento del direttore di perfezionare le rotte di acquisizione ed esposizione della Pinacoteca verso la storia artistica locale, secondo quanto aveva più volte espresso nelle sue relazioni al Podestà:

[...] la nostra Pinacoteca (e sino a un certo punto anche il Museo) non potrà mai pretendere di diventare una notevole galleria sinché l'eclettismo dei pittori e delle scuole sarà alla base dei suoi criteri di raccolta: e ciò perché l'assoluta esiguità dei mezzi di cui dispone non le consentiranno mai (al contrario di quanto avviene per le gallerie più famose) di acquistare opere di altissimo valore artistico, rappresentative di epoche o di scuole, o anche soltanto più modeste documentazioni della totalità delle epoche e delle scuole. La nostra Pinacoteca potrebbe invece acquistare, pur nella limitatezza dei suoi mezzi, una caratteristica sua propria inconfondibile se tendesse fermamente a diventare una completa rassegna delle espressioni artistiche della nostra terra; e gliene verrebbe anche una meritata notorietà, perché tutti i ricercatori dei nostri artisti e della nostra storia artistica a essa converrebbero dalle altre regioni, fiduciosi di trovarvi quanto a loro interessasse. Di conseguenza, l'incremento futuro della Pinacoteca dovrebbe, a mio avviso, avvenire mediante un metodico ingresso di opere di autori o di interesse locale, piuttosto che mediante ingressi occasionali o di compiacenza, e sovente ben più costosi, di opere di scuole e tendenze eterogenee. Sarebbe anche da esaminare se non sia il caso di effettuare la vendita di una parte delle opere possedute e non rispondenti a questo nuovo concetto informatore della Pinacoteca, onde avere maggiori mezzi per acquistare subito un buon complesso di opere direttamente interessanti, o per l'autore o per i soggetti o per la provenienza, la terra alessandrina³³⁰.

Secondo quest'ottica acquista particolare interesse il secondo evento espositivo di rilievo di cui Mensi, insieme al suo principale collaboratore di quegli anni, il camerata Riccardo Scaglia, si fece promotore, ossia la mostra dedicata agli artisti alessandrini dell'ottocento organizzata nel giugno del 1940 e inaugurata il giorno prima che il direttore dovesse abbandonare il suo incarico per il servizio militare³³¹. Anche in questo caso, per l'occasione si procedette alla sistemazione di una sala, a cui furono chiuse le due finestre e inserito un lucernario nella volta³³².

L'idea risaliva all'anno precedente, dopo la fortunata esposizione torinese di opere di Pellizza da Volpedo al salone de La Stampa. Rispetto a quanto proposto allora, il critico d'arte Emilio Zanzi, che siede nel Comitato direttivo della galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, suggeriva di mettere nel dovuto rilievo la figura di Cesare Tallone e sconsigliava di riproporre alla critica e al pubblico nuovamente «tutto Pellizza [...] né credo ad una possibile rimessa in valore della debole e faticosa, pia e pietosa pittura del povero Morbelli. Difficile, invece, ma possibile una buona personale di Bistolfi purché non si ripetano gli spropositi imperdonabili di Casale»³³³. Per la

³²⁹ La documentazione si trova in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1784.

³³⁰ A. Mensi, *Relazione annuale Pinacoteca e Museo*, 18 febbraio 1936, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1771.

³³¹ A. Mensi, R. Scaglia (a cura di), *Mostra degli artisti alessandrini dell'Ottocento ordinata nella Pinacoteca civica di Alessandria*, catalogo della mostra, Alessandria 1940.

³³² Cfr. ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1784.

³³³ *Emilio Zanzi a Riccardo Scaglia*, 23 aprile 1940, in busta non inventariata presso ASAL. La "Mostra Bistolfiana" si era tenuta a Casale in occasione della "Mostra delle attività locali" del 1938.

raccolta delle opere giunsero numerose concessioni di prestito da parte della Galleria torinese (Pellizza da Volpedo, Costantino Sereno, Giulio Viotti, Angelo Morbelli, Eleuterio Pagliano, Leonardo Bistolfi) e dal Museo Borgogna di Vercelli (Angelo Morbelli), mentre rifiutarono di inviare le loro opere il Museo Revoltella, i coniugi Ogetti e soprattutto Alfredo Giannoni di Novara, cui erano stati chiesti tre dipinti di Cesare Tallone e altri di Eleuterio Pagliano.

Sui protagonisti alessandrini della pittura tra otto e novecento Arturo Mensi avrebbe avuto modo di tornare solamente nell'avanzato dopoguerra³³⁴.

³³⁴ A. Mensi (a cura di), *Mostra commemorativa del pittore Angelo Morbelli (1853-1919) ordinata nella Pinacoteca Civica di Alessandria*, catalogo della mostra, Alessandria 1953; Idem (a cura di), *Mostra del pittore Giuseppe Pellizza da Volpedo, 1868-1907 ordinata nella pinacoteca civica di Alessandria*, catalogo della mostra, Alessandria 1954.

APPENDICE

9a. Progetto di ampliamento della Pinacoteca e della Biblioteca di Alessandria nel 1874.

documento: *Lettera di Pietro Oddone al Sindaco di Alessandria*, Alessandria 14 luglio 1874, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1784.

Signore

La Commissione da voi scelta aveva il seguente mandato di riferire sui proposti:

Riordinamento, o forse meglio creazione d'un locale per la Pinacoteca, detta per grata ed onorata ricordanza Viecha.

Miglioramento e riadattamento della Biblioteca.

Sostituzione degli attuali locali da occuparsi a tale scopo con altri.

La Commissione recavasi tosto a visitare i rispettivi locali cominciando quelli della Biblioteca e Pinacoteca in quale prima ispezione era pure intervenuto il Sig. Ingegnere Leale, che poi per le molte sue occupazioni ebbe a declinare il mandato.

La commissione nel disimpegno dell'onorevole suo mandato venne anzitutto nella convinzione non essere né conveniente né decoroso per la Città nostra il mantenere una Pinacoteca nello stato in cui ora si trova.

Ci vuol una pietosa finzione e immaginazione per dar questo nome a quell'informe e sgraziato locale a foggia di magazzino o retrobottega, dove giacciono confusi e disordinati tanti preziosi dipinti che costituiscono una preziosa raccolta di cui qualunque città andrebbe giustamente orgogliosa.

Né solo questa, ma havvi pur un'altra ragione, non dirò di convenienza, ma di dovere morale, di provvedere a che quadri pregievoli e segnatamente gli inestimabili dipinti ed altre opere artistiche del magico pennello del Migliara siano posti in modo che la squisita loro bellezza non vada perduta e possa ammirarsi, la ragione cioè che parte di questi quadri costituiscono un legato fatto al Municipio e da lui accettato.

A tale scopo quindi la Commissione concordando pienamente colle idee dell'Ufficio d'Arte crede non presentarsi mezzo migliore di quello di occupare la Scuola attuale di Ornato, che sotto ogni rapporto riguarda al fine cui verrebbe destinata.

Quanto alla Biblioteca attuale è in realtà cosa dolorosa che mentre il Municipio spende annualmente egregie somme per acquisto di libri, mentre la raccolta nostra è del non indifferente numero di ben volumi quattro mille, mentre la gioventù studiosa della nostra Città trae con una esemplare e commendevole frequenza alla Biblioteca, sì che si ha una media dai 20 ai 40 frequentatori giornalieri per la infelicità e ristrettezza dei locali, per la mancanza di scaffali adatti, il servizio riesca malagevole, la sorveglianza impossibile, difficile la conservazione dei libri, che disordinati e confusi, e non classificati né classificabili, giacciono ammonticchiati su tavoli con danno gravissimo dei libri stessi, con improba fatica degli impiegati, con ritardo immenso e pregiudichevole dei ricercatori.

Si può dire che la nostra Biblioteca è sprovvista di Sala di Lettura, che non merita certo questo nome quella specie di corridoio oscuro, incommodo, male arieggiato che non ha nessuno dei requisiti che, è comodo dei lettori e comodo degli inservienti richiedonsi pure tali locali.

Ad ovviare tali inconvenienti la Commissione ravvisa coll'Ufficio d'Arte la convenienza per non dir la necessità dell'occupazione del vicino locale ora destinato a Scuola elementare e la provvista di nuovi scaffali.

[...] Ma la occupazione della Scuola di Ornato e di parte della Scuola Elementare Maschile attigua alla Biblioteca importa la destinazione di nuovi locali per uso delle due Scuole così occupate.

E la Commissione ravvisa come l'ex Convento dei Barnabiti presenti tutta la opportunità desiderabile per tal destinazione, la quale per se stessa non importerebbe che una spesa ben lieve.

[...]

Per tutte queste precipue considerazioni la Commissione che voi voleste onorare del vostro mandato non dubita punto della convenienza o per meglio dire necessità delle opere progettate, e conchiude perché piaccia alle SSVV di accoglierle con una favorevole deliberazione.

Alessandria 14 luglio 1874

Oddone Sirombo Pietro

9b. Capitolato per l'esecuzione di due vetrine per il Museo Civico di Alessandria, 1891.

documento: *Condizioni cui sarà subordinata la esecuzione di due scaffali pel civico museo d'antichità*, Alessandria s. d. [1891], in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, unito al disegno allegato nella pagina successiva.

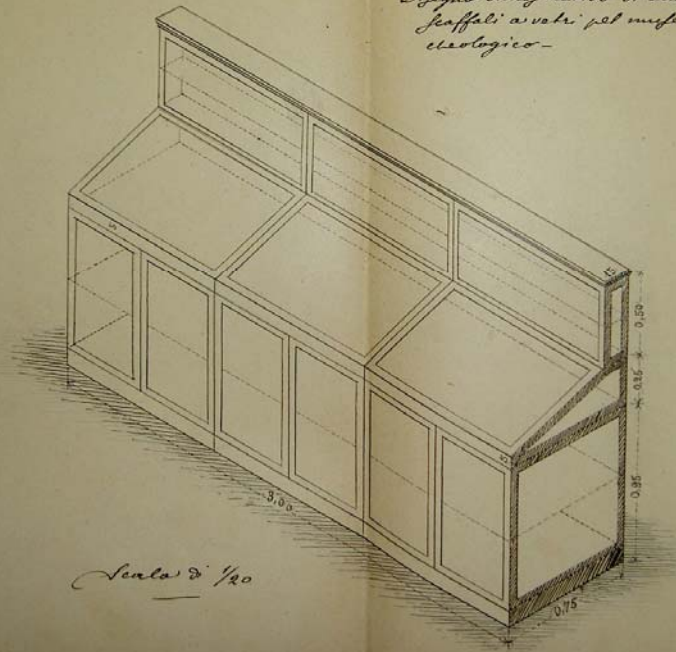
Municipio di Alessandria

Ufficio d'Arte

Condizioni cui sarà subordinata la esecuzione di due scaffali pel civico museo d'antichità

1. Ciascuno scaffale conterà di tre parti distinte, ma fra loro solidamente riunite: cioè del cassettone o basamento, della bacheca a sportelli inclinati, e della soprastante vetrina a sportelli verticali, come meglio risulta dal disegno schematico a proiezione obliqua preparato dall'Ufficio d'Arte, di cui il deliberatario dichiara di aver presa visione presso l'Ufficio d'Arte, e di conoscere benché non sia materialmente allegato al contratto.
2. Il disegno rappresenta in via di massima come deve essere composto lo scaffale e quali essere debbono le sue esterne dimensioni. Esso indica pure che tutte le pareti, eccezione soltanto fatta di quella posteriore, sono a vetri fissi nei fianchi, e tutti apribili nella facciata principale. Indica infine che cinque in tutto sono i ripiani pel collocamento degli oggetti.
3. In quanto ai particolari d'esecuzione, alle larghezze dei montanti e dei traversi, alle unioni dei singoli pezzi, alle modanature ed a qualsiasi altro dato d'esecuzione, il concessionario si atterrà senza eccezione alle prescrizioni che sarà per dare di volta in volta l'Ufficio d'Arte, che dovrà essere chiamato ad esaminare i disegni e le sezioni al vero preventivamente fatti dal concessionario. Solo si aggiunge che questi particolari dovranno essere intesi al doppio scopo di dare al lavoro la necessaria solidità, e di diminuire il più che sia possibile quanto può opporsi alla libera visibilità dell'interno dello scaffale.
4. Gli scaffali saranno costrutti con legno di pioppo di tre centimetri di spessore. Tutti però i pezzi che debbono formare l'intelajatura degli sportelli mobili, nonché la piccola cornice di coronamento della vetrina superiore saranno di legno non scuro di buona qualità ed a fili diritto. I vetri saranno di prima qualità e di tre millimetri di spessore.
5. Gli sportelli saranno muniti delle occorrenti serramenta di congiunzione collo scaffale, non che di quelle necessarie per arrestare in posizione determinata gli sportelli girevoli intorno ad assi orizzontali. Avranno eziandio le serrature con chiavi per assicurarne la chiusura. Tutte queste ferramenta dovranno essere robuste e di scelta qualità a giudizio dell'Ufficio d'Arte.
6. Tutto l'esterno dello scaffale, salvo la parete posteriore sarà verniciato a stoppino a finta noce. La parete posteriore sarà colorita ad olio in modo pure da simulare la noce. L'interno sarà colorato a colla con tinta da destinarsi dall'Ufficio d'Arte.
7. I due scaffali dovranno essere compiuti e dati a sito nel termine di un mese dall'aggiudicazione
8. Il prezzo a corpo per ciascuno scaffale compresi gl'interni ripiani, ed ogni opera e provvista di finimento è stabilito in 100 lire, salve le riduzioni risultanti dalla gara.
9. Il pagamento sarà fatto dopo che gli scaffali saranno stati presentati a sito e riconosciuti accettabili.
10. Le spese di contratto sono a carico del deliberatario.

Municipio di Alessandria
Ufficio d'Arte
Disegno dimostrativo di uno degli
scaffali a vetri per museo ar-
cheologico.



Scala di 1/20

9c. Relazione sul restauro dei corali di Santa Croce di Bosco Marengo, 1896.

documento: *Restauri ai Libri Corali della Chiesa di Sta Croce di Bosco Marengo. Relazione della Commissione*, Alessandria 5 dicembre 1896, in ACS, Ministero della Pubblica istruzione, fondo Antichità e Belle Arti, III vers., Il parte (1898-1907), b. 248, Divisione oggetti d'arte, Alessandria.

Ill.mo Signor Sindaco,

Come la S. V. ricorderà, appena questo Municipio venne in possesso dei 37 libri corali e di alcuni arredi sacri della Chiesa di Bosco Marengo, da parecchi intervenuti all'atto della consegna si era notato come lo stato esterno di quelli richiedesse importanti restauri che si rendevano indispensabili se si voleva prevenire un ulteriore loro deperimento e conservare col dovuto decoro una collezione preziosissima pel suo valore storico ed artistico. Si constatava diffatti che tutte le fodere in pelle, quale più, quale meno, erano dilaniate con esportazione o distacco di considerevole parte di essa: che degli assi delle coperture alcuni erano persino mancanti di pezzi: che delle cinghie e dei dorsali una gran parte mancava, altro era solo per metà e in cattivo stato: che dei cantonali di rame dorato, dei rosoni e degli umboni in rilievo che ne formano il centro, molti erano addirittura sveltiti, altri schiacciati o consumati pel lungo uso in guisa da non presentare più che un cerchio di metallo tagliente il quale col togliere e sovrapporre di continuo un volume all'altro veniva ad essere la causa della lacerazione delle pelli: mancavano pure ed erano staccate molte delle rosette di ottone costituenti i fermagli delle cinghie, senza parlare poi di tutti quegli altri piccoli deterioramenti che derivano dal tempo e dalla deplorabile incuria nella quale erano stati per tanto tempo tenuti ed usati.

Prima di decidere sulla convenienza o meno di procedere ai proposti restauri, la S. V. ha saggiamente creduto di sentire il parere della On.le Giunta e di questa Commissione Storica Municipale le quali di presenza ne hanno riconosciuta la imprescindibile necessità, facendo voti che fossero eseguiti il più presto possibile, e nominava una Commissione composta dei sottoscritti incaricandola di dirigere l'esecuzione dei lavori occorrenti. Dopo accurato esame di ogni cosa, questa Commissione, osservando che grande parte dei Cantonali e rosoni centrali aveva degli umboni di forma sferica, mentre altri erano formati a cono tronco, e che questa anomalia si riscontrava su uno stesso volume; che delle quattro cinghie di ciascun volume qualcuna era di pelle bianca ed altra di pelle rossa: che dei dorsali, molti erano staccati dal volume perché la ruggine dei chiodi di ferro li aveva corrosi; imperfezioni tutte che derivavano dai diversi restauri provvisori fatti senza uniformità e criterio di mano in mano che se ne manifestava il bisogno, ha pensato che invece di continuare un sistema di rappezzature illogico e sconveniente, fosse assai meglio tentare di ricondurre i corali alla primitiva uniformità del loro stato d'origine conservandone naturalmente per tutto quanto si poteva la loro genuina impronta. A questo intento si convenne di adottare una misura radicale col togliere da posto tutti i metalli, accoppiarli secondo la loro forma e adattarli uguali per ciascun volume rifacendo quelli che mancavano o che pel loro stato inservibile non avrebbero più potuto essere ricollocati al loro posto. Tutti questi metalli erano in origine attaccati agli assi parte con chiodi di ottone di forma conico-tronca, e parte con chiodi di forma emisferica. Ma la stessa ignoranza ed incuria che aveva generati i danni sopralamentati, aveva anche fatto sì che di questi chiodi d'origine, pochissimi ancora ne rimanevano a posto, e i mancanti erano stati sostituiti con volgarissime punte di ferro di ogni qualità, forma e dimensione, talché molte di esse, traversato lo spessore dell'asse ferivano e corrodevano colla ruggine, le pergamene e le miniature sottostanti. Non si poteva continuare questo deplorabile sistema.

Il rispetto dovuto all'antichità non esigeva certamente che in suo omaggio si venisse in tal modo a distruggere ciò che si voleva invece con ogni cura conservare, e si decise di sostituire tutti i chiodi con altrettanti di ottone della forma dei primitivi, cioè conici per gli angoli esterni dei cantonali, e sferici piccoli pei rosoni dorsali e cinghie, della lunghezza limitata allo spessore delle coperture: di ripulire i cantonali e i rosoni che conservavano ancora la loro buona indoratura e di rifondere tutti quei pezzi che si erano resi inservibili.

Il ripristinamento di tutti questi metalli fu affidato alla Ditta Tedy. Al rilegatore Negri si è affidato il

lavoro della rappezzatura delle pelli di fodera e il ricollocamento a posto dei metalli delle cinghie e dei dorsali. Alla Ditta Florè la provvista delle pelli per la rappezzatura delle fodere dei dorsali e delle cinghie. In quest'ultima parte consisteva la maggior difficoltà trattandosi di incontrare un materiale che si avvicinasse il più possibile a quello esistente da oltre 300 anni e col quale doveva accoppiarsi onde evitare quelle urtanti stonature che così frequentemente si incontrano in male eseguiti restauri. Dopo varie ricerche e persino una gita fatta appositamente dal Sig. Florè a Torino, anch'essa infruttuosa, venne fortunatamente fatto di trovare qui quanto di megliosi poteva desiderare: le pelli per le rappezzature e le cinghie rosse, in vecchi grembiali di maniscalchi militari, e quelle per le cinghie bianche e pei dorsali in vecchi pettorali da cavalli di artiglieria debitamente assottigliati e ripuliti. La qualità, grana e spessore sono identiche a quelle preesistenti e la Commissione crede che sarebbe stato impossibile, o quasi, il trovare un materiale più adatto. Le riparazioni fatte ai Corali di recente acquisto, sono state estese anche ai quattro che già si possedevano onde avere un complesso uniforme.

A dare completo il lavoro quale ora si presenta si sono quindi dovuti togliere da posto 296 cantonali e 74 rosoni; rappezzare le fodere a 28 volumi; provvedere a rimettere a posto 72 cinghie 92 dorsali; fondere e tornire 56 cantonali nuovi, 9 rosoni, 100 fermagli e 7350 chiodi di ottone.

In ciò consisteva il restauro esterno destinato alla conservazione dei Corali che la Commissione incaricata di eseguirlo ha compiuto come meglio ha saputo e che la Giunta giudicherà se esso corrisponda alle sue intenzioni. Agevolerà il suo giudizio come termine di confronto, la conservazione nel loro stato quasi primitivo di 2 Volumi che si trovano in migliori condizioni, e del materiale di scarto.

Al completamento del lavoro non rimangono più che due cose: cioè dare un numero d'ordine a ciascun Corale secondo l'ordine rituale, non essendo che d'opportunità materiale quello posto dall'Ufficio Demaniale, e mettere una tacca d'indicazione a ciascun foglio contenente qualche miniatura per la sua pronta ricerca.

Si uniscono le note delle provviste e del lavoro fatto dai rifornitori state ridotte d'accordo a complessive £ 980 [...].

Al sovradescritto che era il lavoro imprescindibile la Commissione doveva limitarsi e si è limitata. Ma spingendo il suo esame a ciò che costituisce il vero valore della collezione, vale a dire all'interno dei corali, essa ha constatato che altri lavori di un genere più paziente e delicato sarebbero necessari a portare la raccolta a quel decoro che si merita. Questi sarebbero: il restauro di alcune miniature danneggiate dalla umidità o dall'incuria; la sgrossatura di una immensità di fogli che erano di uso quotidiano; la riparazione di molti di essi danneggiati dall'umidità o da false piegature, la riapposizione di molti pezzi di stoffa di seta a copertina delle miniature ed altre piccole riparazioni che ora è inutile l'indicare. Così pure sarebbero necessarie alcune rammendature ai paramenti sacri onde preservarli da ulteriori deterioramenti.

La Giunta vedrà se e quali di queste riparazioni convenga ancora di eseguire e quando.

Intanto la Commissione crede suo dovere di far presente che pel restauro delle miniature, essa ha tentato un saggio e che la sua riuscita è stata felicissima. Fra quelle che converrebbe fossero esposte sotto vetrina ve n'è una di una intera pagina che se non per le figure, è però rimarchevole per l'eleganza e la correttezza dell'ornamentazione. Sgraziatamente era questa la parte più danneggiata e destava un senso di ripugnanza l'esporre un lavoro così pregevole alterato da lacune che ne avrebbero grandemente sminuito l'effetto. Si decise quindi di lasciar provare se si sarebbe potuto ottenere una sufficiente omogeneità col ritoccare colle debite cautele i punti più danneggiati di quell'ornamentazione. L'esito ha corrisposto alle previsioni: le oblitterazioni sono state colmate così abilmente dal Sig. Guerra dell'Ufficio d'Arte che nessuno sa ora distinguere le parti ritoccate da quelle rimaste intatte, senza che si sia menomamente alterata né l'impronta dell'antichità né il pregio del lavoro.

E giacché la Commissione è entrata a far cenno anche dell'interno dei Corali crederebbe mancare a un suo dovere se non segnalasse l'esistenza di 2 fatti che l'anno preoccupata e che, a suo parere, non dovrebbero rimanere senza una soddisfacente soluzione. Il primo è la sottrazione operatasi, prima ancora della visita fatta dal Com.re d'Andrade (giacché questi non vi ha descritta alcuna miniatura) di 25 fogli di pergamena, mediante taglio che pare di recente data, e che da alcune tracce rimaste, dovevano contenere delle miniature, e che appartenevano tutte al Corale

meglio conservato cioè al Vol. 26 del catalogo Demaniale. L'altro è che a completare la Collezione dei 42 Corali quale si trova accennata in una memoria del 1799 mancherebbe un volume che da quanto pare dovrebbe esistere tuttora in Torino e che deve essere stato probabilmente sottratto allorquando si nascondevano quelli testé ricevuti.

Pare alla Commissione che del primo fatto si dovrebbe presentare la denuncia alla Autorità competente onde recuperare, se sarà possibile, i fogli mancanti o la punizione del colpevole, e del 2° si dovrebbero fare le indagini onde ottenere, come meglio si crederà, il possesso del volume mancante e completare la Collezione che verrebbe così ad avere un valore eccezionale.

Esposto alla meglio il più succintamente possibile il lavoro compiuto, le ragioni che ne hanno consigliato il metodo, e ciò che rimarrebbe a fare al totale complemento di esso, alla Commissione non rimane che a far voti perché a una così preziosa e forse unica suppellettile sia trovato un locale e una disposizione che permetta di metterne in evidenza il pregio e la rarità, essendo indubitato che essa potrebbe formare il vanto di qualunque più grande ed importante Città.

Alessandria 5 dicembre 1896.

All'originale firmati

L. Bordes relatore

L. Straneo

L. Ferrari

Per copia conforme ad uso amministrativo

Il Segretario Capo [firma]

Il Sindaco [firma]

9d. Relazione dei lavori di riordino di Ettore Filippelli, 1911

documento: *Relazione dei lavori di riordinamento del Civico Museo e Pinacoteca di Alessandria eseguiti dal Prof. E. Filippelli*, 5 settembre 1911, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Pinacoteca e Museo - lavori e provviste".

Illustrissimo Sig.re Sindaco

mi pregio inviarle una breve relazione del lavoro di riordinamento generale di questo Civico Museo e Pinacoteca che, affidatomi nel febbraio u. s., ho potuto compiere il 24 agosto 1911. Dico ordinamento generale, poiché ancora manca tutto ciò che potrebbe chiamarsi il dettaglio che raffina e completa; per esempio: la nuova numerazione dei quadri e la classificazione di essi, che, per la maggior parte, recano la denominazione: Ignoto, mentre con confronti stilistici potrò, spero, se non dichiarare l'autore, almeno accertare la scuola; la compilazione di un catalogo, secondo la nuova posizione degli oggetti del Museo, ed uno per i quadri delle due sale, ecc. ecc.

Non dirò qui del lavoro intenso che io feci per riaggruppare il vario materiale sparso e frammisto; ne ripeterò gli intendimenti che mi guidarono durante la delicata mansione, già da me accennati in una relazione preliminare al sig.re Commissario Prefettizio. Ricorderò solo che tutto fu da me disposto con le norme che mi dettavano le ragioni di località, di epoca, di scuola: così per i ricordi storici che disposi cronologicamente creando anche apposita vetrina di cimelii che dall'epoca napoleonica vanno fino al 1870; per gli oggetti di scavo; per i quadri. Esumai molto materiale dal magazzino sottostante al Museo, dove era stato gettato come roba inutile: furono armi di Marengo, ed indumenti militari ed armi dell'epoca di Re Carlo Felice e Re Carlo Alberto ed altri ancora della guardia Nazionale, tutti oggetti che se non hanno un valore materiale ne hanno grandissimo morale: Roma e Torino sono andate a gara, quest'anno, per dare a questi cimelii il posto d'onore.

Nella Pinacoteca Viecha sgombrai totalmente, e dopo aver fatto ricoprire le pareti di una tinta adatta al rilievo dei quadri, li collocai con ordine di antichità. Collocai pure sopra una mensola di marmo (esumata anch'essa dal magazzino) il busto di M. A. Viecha che stavasi quasi castigato, sopra un volgare basamento di legno.

Tolsi infine e raggruppai tutta l'opera mirabile del Migliara, che affastellata com'era non poteva apprezzarsi nel suo vero valore, e con essa composi una sala apposita che resterà duraturo tributo di reverenza e d'affetto al Grande Artista Alessandrino.

Nulla trascurai affinché l'importante Istituto Cittadino fosse riaperto agli studiosi e al pubblico decorosamente e ricollocato al posto d'onore in cui lo vollero i suoi benemeriti fondatori e che merita incondizionatamente.

Per l'ordinamento materiale: tinteggi, ripuliture di armi, collocamento dei quadri, aggiustatura di cornici ecc. ecc, feci tutto ciò che era in me nell'interesse del Comune per economizzare, sostituendomi molto spesso agli stessi operai che invigilai sempre nelle ore di lavoro, facendo il loro stesso orario. Per il busto di G. Migliara, collocato nella sua sala, trovai un volenteroso giovane, il sig. Baudolino Pasino, che per le sole spese del materiale acconsentì eseguire il calco di quello che trovai nella sala Consigliare. Così per riattare la mensola (trovata nel magazzino) ed eseguire la targa in marmo del Viecha, ebbi l'opera gratuita del sig. Boffi marmista, che fu indennizzato nella sola spesa del marmo.

Ecco l'elenco delle piccole spese che credetti necessario fare e delle quali venni autorizzato dalla Spett. Giunta con lettera 19 maggio 1911:

allegato	A	Per ripulitura armi, al sig.re Garavelli Camillo	£	4,50
"	B	Per ore di lavoro in più fatte fare di domenica ai decoratori Pistoia e Coppa	£	6,00
"	C	Un timbro gomma per intestare la carta da lettere (sig. Beltrami)	£	2,00
"	D	2 rotoli di carta colorata per fondo dei disegni del Migliara	£	2,00
"	E	Mensola e targa in gesso per il busto del Migliara (Marchini Andrea)	£	4,50
"	F	Riattamento della mensola in marmo e targa pure in marmo al busto Viecha (sig.r Boffi scultore)	£	5,00

"	G	Per sei cartoni cuoio ricoperti carta oro per il medagliere del lascito Cav. Bordes (cartoleria Colombo)	£	4,50
"	H	24 chiodi a gangio grossi e 4 greggi	£	1,20
"	H1	altri chiodi lucidi per la ricollocazione dei quadri Pinacoteca e sala Migliara più 6 patte grosse ecc. per collocare le tre lapidi a stemma nel Museo (fratelli Corradi)	£	7,75
		Totale	£	37,45

Queste piccole note furono da me pagate.

Autorizzato infine dal Sig. Assessore all'Istruzione assunsi in servizio temporaneo per il collocamento dei quadri, l'aggiustatura delle cornici e la rimessa in opera dei vecchi scaffali già nella sala di Storia per la nuova sede, comune alla Direzione del Museo, l'ebanista sig. Cesare Sardi giovane di mia fiducia abile ed intelligente. L'opera sua giovò moltissimo al compimento rapido dei lavori, inquantoché per la sua professione stessa, raffinato nel gusto e non solo materialmente abile, comprendeva e sentiva quale era il mio intendimento [...].

Debbo pure ricordare che anche il custode Marchesotti aiutò nella pulizia e ricollocamento del materiale archeologico e che trasportò e ricollocò da solo tutti i libri della Società di Storia nella nuova sala [...].

Dalla visita che la S. V. e i sig.ri Assessori fecero, il 25 scorso agosto, in queste sale, possono aver compreso quale sia stata la fede e l'entusiasmo che io misi in tutta questa opera di riordinamento. Ora il Civico Museo è in aspetto tale da poter figurare, se non tra i più ricchi, certamente tra i più interessanti del Piemonte; ed io spero che accorreranno numerosi i cittadini e i forestieri per ammirare e godere delle glorie del passato.

Ma l'opera mia e quella encomiabile dell'amministrazione Comunale, diventerebbe opera pressoché vana, se non si curerà d'ora innanzi il mantenimento accurato e scrupoloso del prezioso Istituto.

Per mia parte prometto che riporrò tutte le mie cure per la sorveglianza e conservazione del Museo cittadino e sia di ciò garanzia l'infinito affetto che io posi nel febbrile lavoro di questi mesi. E farò di più: procurerò di volgarizzare per quanto posso, con pubblicazioni di memorie, con mezzi grafici ecc. le opere che il Museo possiede, perché il suo nome non sia solo conosciuto nel campo ristretto della città, ma fuori, sicché addivenga vero vanto del Comune.

Da parte di questo però io chiedo dei provvedimenti indispensabili che accenno senz'altro alla Spett. Giunta, che potrà deliberare.

Il personale di servizio è costituito da un solo uomo, il Marchesotti che poi è assorbito dalle attribuzioni di distributore in Biblioteca. Credo che questo ufficio non sia a lui spettante e che sia un onere arbitrario, affidatogli dalla bibliotecaria e non dal Comune, a detrimento del Museo [...].

Per la buona riuscita di conservazione del Museo che merita tutte le cure di sorveglianza e nettezza, mi permetto di suggerire:

Far ritornare il Marchesotti alle sue vere mansioni di custode dei due Istituti, Biblioteca e Museo, con attribuzioni categoriche [...].

Per la visita gratuita al Museo potrebbe rimanere stabilito come fu già in antico: il giovedì e la domenica (ore da stabilirsi). Per gli altri giorni non sarebbe inopportuno mettere una piccola tassa d'ingresso [...].

Nei giorni di visita pubblica domando siano concesse 3 guardie municipali (una per sala e le sale sono 4) che insieme al custode facciano il servizio di sorveglianza. La mia costante presenza completerà il buon andamento delle visite pubbliche.

Per l'apertura definitiva desidererei si facesse una breve, modesta inaugurazione per invito. Dopo che gli invitati avranno inaugurato le sale, sarà ammesso il pubblico.

Sicuro di aver corrisposto alla fiducia che la Spett. Amministrazione Comunale volle concedermi e vorrà per l'avvenire confermarmi mi sottoscrivo della S. V. Ill.ma

Dev.mo

E Filippelli

Direttore del Museo

Alessandria 5 settembre 1911"

9e. Il programma di Luigi Madaro, 1925

in: *Commissione. Verbali delle adunanze*, adunanza del 3 marzo 1925 (registro conservato presso il Settore Musei del Comune di Alessandria).

Del riordino della Biblioteca – Pinacoteca e Museo e della creazione di un Archivio Storico

Nessun in Alessandria che conosca la nostra biblioteca ed il museo può negare che la prima manchi di locali nei quali espandersi ed il secondo costituisca una disordinata raccolta delle più svariate cose preziose e non preziose.

Molto materiale può e deve ancor raccogliersi in Alessandria. Recentemente la Amm. dell'Ospedale dispose per l'invio in deposito di ben 236 preziosi vasi da farmacia, di antica fabbrica Savonese, costituenti, pel numero e per l'arte di loro fabbricazione, una preziosa raccolta del valore ben accertato di parecchie decine di migliaia di lire.

Del pari l'Ospedale è disposto ad inviare al Museo un pregevole mortaio in bronzo del secolo XVI e altri oggetti si possono avere e raccogliere. Preme poi anche dividere alcune raccolte. Le armi di Ras Tafari sono accanto ad elementi romani, a monete medioevali; Arazzi del 600 hanno vicino quadri del 1923 costituendo così un contrasto che può far dire al visitatore, come la buona volontà degli Alessandrini non sia accompagnata da un sicuro discernimento storico ed artistico. Questo poco piacevole apprezzamento, non essendo conforme al vero, deve anche nelle sue cause esteriori cessare. E per cessare occorre che si provveda ad una diversa ripartizione del materiale esposto e nella occasione si disponga, in unica continuità tutto quanto si riferisce alla storia del Risorgimento, alla costituzione della Patria, al suo completarsi ed affermarsi. L'importanza politica patriottica ed intellettuale di un simile provvedimento si impone oggi, se vogliamo conservare per i posteri tanta ricchezza di ricordi. Difetta Alessandria di un archivio storico del quale menano giustamente vanto altre città minori.

Il materiale non manca e più se ne avrebbe se li attuali possessori sapessero di poterlo depositare in luogo sicuro a disposizione degli studiosi.

Alcuni archivi privati già furono consegnati anni sono al Comune e potrebbe forse ottenersi che altri ne depositassero. Ma come insistere quando tali Archivi non fossero destinati a servire agli studiosi od a essere conservati in modo tale che per il loro catalogo, ripartizione disposizione abbiano ad essere effettivamente di beneficio agli studiosi.

Quanto tesoro di notizie, quante ragioni di legittimo orgoglio cittadino sorgerebbero da una simile raccolta.

Perché tutto questo avvenga è indispensabile avere i locali necessari, ciò è possibile con sopportabilissimo dispendio pel Comune.

È facile dimostrarlo colle proposte che seguono.

Oggi nei locali destinati alla Biblioteca e Pinacoteca trovano sede

1° La Biblioteca ricca di preziosi incunaboli, di manoscritti di oltre 70000 volumi.

2° La Pinacoteca

3° Il Museo

4° La Bibliotechina dei fanciulli

5° La Società di Storia Arte Archeologia.

Per sistemare questo insieme di organismi di cultura corre considerare che coi recenti, se non recentissimi, provvedimenti scolastici, le scuole debbano avere la loro Biblioteca. In quella annessa alla civica, convengano ragazzi nelle ore del dopo scuola per VEDERVI più che per LEGGERVI dei libri.

D'altra parte questi ragazzi escono dalla vigilanza didattica dei maestri e trovano e dovrebbero trovare il preteso complemento di loro cultura fuori della loro vigilanza.

Parrebbe opportuno, e questo è forse anche un desiderio della Direzione Scolastica, che la Bibliotechina entrasse nella zona di vigilanza della Direzione delle scuole [...]. Così ora [la] prima camera della biblioteca locale A verrebbe disponibile.

Nello sesso caseggiato vi sono ampi ammezzati nei quali sono disordinatamente ricoverati libri e

suppellettili. Con un razionale riordino si possono collocare in questi locali tutte le riviste [...]. Locale B.

Procurati i locali pensiamo alla loro destinazione [...]. Avremo nuovi ambienti nei quali troverebbero luogo alcuni oggetti oggi troppo e malamente avvicinati e nei quali collocherebbero la collezione dei vasi donati dall'Ospedale, parecchie antiche carte delle città e regione ecc.

Nella sala delle riviste B dovrebbe collocarsi l'Archivio Municipale tutto quanto non ha carattere amministrativo anche storicamente considerato, ed offrendo luogo sicuro di conservazione e di esame a tanto prezioso suppellettile storico.

Nell'ultima sala A, dovrebbe collocarsi la Società di Storia a condizione, che pur conservandone la proprietà, ponga a disposizione della Biblioteca tutta la sua biblioteca particolare ricca oltre tutto di parecchie riviste storiche italiane ed estere colle quali essa effettua il cambio.

Altre piccole modificazioni possono porsi per assicurare il modo di organizzare il Museo della nostra costituzione a nazione. Basterebbe per questo chiudere quattro arcate della loggia superiore e già annesse alla Biblioteca, formando il locale F [...].

Certo è però che chi presiede al Governo della nostra città deve prendere in esame la necessità di assicurare la conservazione e l'incremento del suo patrimonio artistico. Vano è dire che in Alessandria non vi si interessano. Bastò creare la mostra Albertina perché in alcune Domeniche oltre mille persone visitassero la Pinacoteca, che nei giorni feriali durante la mostra visitavano sempre alcune centinaia di persone.

Non si dimentichi che nel 1926 qui si farà il Congresso Storico, converranno in Alessandria studiosi d'ogni parte ed è legittimo desiderio del pubblico colto che non solo vi trovino lieta accoglienza ma constatino con quale amore del luogo natio, si conservino le manifestazioni d'arte e le memorie del nostro glorioso e poco conosciuto passato, e con quanto senso di cultura e desiderio di ascensione dello spirito, si provveda alla conservazione ed allo sviluppo della Biblioteca.

Il problema avrebbe così una facile soluzione con lieve spesa [...].

Gioverebbe subito osservare che in un avvenire prossimo il Comune di Alessandria dovrà pur provvedere di fabbricati scolastici le nuove ed ormai ampie zone di espansione della città ma qualcosa di più si può osservare avvicinando appunto la istruzione pubblica al nostro desiderio.

Si può osservare che l'istruzione non può essere fine a se stessa ma vuol creare sovra tutto il desiderio di maggior sapere i bimbi d'oggi saranno gli uomini di domani e non sapranno mai perdonarci di aver trascurato la consacrazione delle nostre memorie e lo sviluppo della Biblioteca per assicurar loro lo studio del sillabario e delle nozioni elementari dello scibile umano.

9f. Relazione sul riordino della Pinacoteca e Museo di Alessandria nel 1932-1933.

documento: A. Mensi, *Relazione annuale Museo e Pinacoteca*, lettera al Podestà di Alessandria del 13 gennaio 1934, in ASAL, ASCAL, serie IV, b. 1772, fasc. "Riordinamento Museo e Pinacoteca. Compenso al direttore prof. Mensi".

Ill.mo Sig. Podestà di Alessandria

Secondo il disposto dell'art. 56 del vigente regolamento del Museo e della Pinacoteca, mi prego riferire alla S. V. sull'andamento dei due Istituti durante l'anno 1933.

I. RIORDINAMENTO

Il 1933 è stato un anno di intenso lavoro nel Museo e nella Pinacoteca. I due istituti sono stati anzitutto distinti l'uno dall'altro; un complesso di 42 quadri vari e altri oggetti privi di interesse e ingombranti sono stati smistati nei magazzini dell'economato; le restanti raccolte sono state collocate secondo un ordine del tutto nuovo, e numerate per quadro e per oggetto, e dotate, ove necessario, di cartellini illustrativi.

La PINACOTECA è attualmente così distinta:

- a) Sala "Giovanni Migliara".
- b) Sezione "Scuola Migliara".
- c) Galleria dei disegni, acquerelli, studi e abbozzi del Migliara.
- d) Sala della pittura dal secolo XV al XVIII.
- e) Sala della pittura dell'Ottocento.
- f) Sezione della pittura contemporanea e locale

Il MUSEO è suddiviso nelle seguenti sezioni:

- a) Sala d'ingresso, contenente stemmi, capitelli, lapidi, elementi decorativi.
- b) Galleria delle raccolte numismatiche e di medaglie, contenente anche i vasi farmaceutici delle Opere Pie Ospitaliere.
- c) Galleria delle raccolte archeologiche di epoca neolitica, romana e barbarica
- d) Sala di memorie e cimeli riguardanti la storia della città di Alessandria.

II. SUPPELLETTILI E LOCALI

Qualche mobile [...] sarà ancora necessario per completare la esposizione delle raccolte o l'arredamento delle sale. Ad esempio, una vetrina per gli album del Migliara, due vetrine per pezzi archeologici, un tavolo per la sala d'ingresso, alcune sedie, qualche consolle.

I locali oggi disponibili sono appena sufficienti a contenere quanto v'è esposto. Sarà urgentemente necessario aver a disposizione nuovi ambienti, non solo per gli eventuali acquisti o doni, ma anche per collocare quadri e raccolte che sono state riunite nel magazzino della Biblioteca per mancanza di spazio e anche per evitare confusioni di oggetti eterogenei e contrastanti. Ed è veramente spiacevole che l'insufficienza dei locali non abbia permesso di concedere all'ammirazione del pubblico anche i 41 "corali miniati" offerti dal Papa Pio V al Convento di Bosco Marengo, "i paramenti sacri" dei secoli XVI e XVII, i due "mappamondi" settecenteschi e alcuni quadri dei secoli XVII e XVIII.

III. LA DOTAZIONE

La dotazione per acquisti [...] era veramente insufficiente [...]. Nel 1933 non si è potuto infatti procedere all'acquisto di alcun oggetto di una certa importanza.

IV: INVENTARI E CATALOGHI

Nel 1933 è stato interamente compilato l'inventario illustrativo della Pinacoteca, ed è già abbozzato anche quello del Museo, che sarà redatto nella sua forma definitiva entro i primi mesi del 1934.

Nel 1934 sarà opportuno anche procedere alla pubblicazione di cataloghi a stampa illustrati, che servano a guidare e a illuminare i frequentatori, e a far conoscere alle altre città il nostro patrimonio artistico e storico [...].

V. PERSONALE

L'aumento del personale disposto dalla S. V., e cioè di un impiegato addetto e di un inserviente-custode, è pienamente giustificato, oltre che dai lavori inerenti agli inventari e ai cataloghi suddetti, anche dalle normali mansioni di custodia, di aggiornamento, di sorveglianza e di pulizia che sono proprie di quest'Ufficio.

VI. VISITATORI – ORARIO

A causa dei lavori in corso, i visitatori del Museo e della Pinacoteca sono stati durante l'anno soltanto 274, con una notevolissima percentuale di forestieri.

A lavori ultimati, e in seguito all'invito della S. V. rivolto alla cittadinanza, essi sono fortemente aumentati durante il mese di dicembre; per cui ritengo, come del resto si può anche prevedere dalla statistica di questa prima quindicina di gennaio, che alla fine del 1934 il totale supererà di gran lunga ogni precedente.

Avrò ancora frequenti occasioni, ill.mo Sig. Podestà, di conferire con la S. V. sulle questioni sommariamente accennate in questa relazione, e quindi di dimostrarLe, con la mia presenza, la continuità del mio interessamento a favore degli Istituti a me affidati, sulla quale La prego di voler fare sicuro affidamento.

Prima di chiudere queste note, sento anche il dovere di esprimere tutta la mia ammirazione e gratitudine alla Commissione consultiva, che, sotto la intelligente presidenza del Consultore dott. cav. Maragnani, ha assiduamente assistito e amorevolmente consigliato la mia opera durante questi ultimi due anni di intenso lavoro.

Voglia la S. V. gradire i più deferenti ossequi miei e di coloro che mi coadiuvano.

IL DIRETTORE

(prof. dott. A. Mensi)

[segue firma]"

10 VERCELLI: ISTITUTO DI BELLE ARTI E MUSEO LEONE

La città di Vercelli si presenta come un ambito di particolare interesse per lo studio delle istituzioni museali piemontesi, poiché fu interessata nella prima parte del '900 da almeno due grandi progetti di riordino delle collezioni finalizzati a una loro rinnovata restituzione pubblica³³⁵.

Il primo fu quello condotto da Federico Arborio Mella a partire dal 1908 quando, in seguito alla donazione delle raccolte di Camillo Leone all'Istituto di Belle Arti di Vercelli, in qualità di direttore della scuola curò le operazioni di riordino ed esposizione degli oggetti. L'operazione si prestò però a un disegno più ampio, consistente nella sistemazione e nell'apertura al pubblico anche della raccolta dei dipinti di scuola vercellese che l'Istituto aveva acquisito nel corso dei decenni secondo una propria specifica missione statutaria.

Il secondo progetto, memorabile per la sua coraggiosa visione d'insieme e per la conseguente radicalità delle scelte, fu legato all'iniziativa di Vittorio Viale, che dopo aver assunto la direzione dei musei vercellesi ne plasmò una nuova fisionomia, attribuendo al Museo Leone la funzione di museo delle arti decorative e al Museo Borgogna l'identità di Pinacoteca, guidando così il trasferimento della gran parte dei dipinti dell'Istituto di Belle Arti nelle sale di quella che era stata la casa-museo dell'avvocato Borgogna. Per quanto tradizionalmente considerata un'operazione per certi versi drastica e attribuita alla nota fermezza di questo promettente direttore, come vedremo il desiderio di giungere a una più organica sistemazione delle raccolte serpeggiava in città già da qualche tempo.

Proprio perché in qualche modo è stata storicamente dissolta la più evidente contiguità tra Istituto di belle Arti e Pinacoteca Patria, il capitolo non può che iniziare con la ricostruzione della loro indissolubile vicenda.

10.1 L'Istituto di Belle Arti: la vocazione didattica e conservativa

10.1.1 *Le origini dell'Istituto*

Camillo Leone nel 1879 registrava nei suoi diari un «progetto certo lodevolissimo non solo, ma altresì interessantissimo per le belle arti e per le memorie storiche di questo mio paese»³³⁶, ossia l'ipotesi di far riprodurre da un «buon disegnatore» le pitture ad affresco esistenti in città e

³³⁵ Agli episodi di seguito accennati deve essere unita la donazione alla città della collezione di Francesco Borgogna e la sua apertura al pubblico, per cui si rinvia alla bibliografia indicata nelle note n. 6 e n. 62 del capitolo 4.

³³⁶ C. Leone, *Memorie 1876-1901*, op. cit., 2008, p. 154 (28 ottobre 1879).

altre memorie artistiche. L'idea, che gli era stata suggerita dall'amico Sereno Caccianotti e che doveva prendere avvio dalle pitture murali del piano terreno di Palazzo Gattinara, non ebbe seguito per la scomparsa di Caccianotti quello stesso anno. Per l'esecuzione delle riproduzioni, che richiamano analoghe iniziative condotte per esempio a Varallo³³⁷, si era pensato di coinvolgere un non meglio specificato giovane allievo dell'Istituto di Belle Arti vercellese.

Le origini dell'Istituto risalivano al 1841, quando a Vercelli l'architetto Carlo Emanuele Arborio Mella aveva promosso la nascita della Società per l'insegnamento gratuito del disegno³³⁸. Lo scopo era quello di istituire una Scuola, indirizzata agli artigiani e alle classi operaie, e di «acquistare o provvedere alla conservazione di qualche capo d'arte di cui abbonda la città di Vercelli, e che potrebbe venir utile allo studio delle Belle Arti»³³⁹. Il pittore lombardo Pietro Narducci (1793-1880) ricopriva la prima cattedra di insegnamento, dedicata a "Ornato e Figura" e destinata a favorire il risvolto applicativo nell'ambito della produzione artigianale e seriale³⁴⁰. Fin dagli albori la Scuola di Disegno era anche vista come un serbatoio di competenze a servizio della conservazione e della realizzazione di apparati decorativi: tra il 1847 e il 1855 l'amministrazione dell'Ospedale Maggiore incaricò Narducci di "riformare" una trentina di antichi ritratti di benefattori le cui condizioni erano state giudicate troppo compromesse per procedere al loro restauro.

A partire dal 1850 le sorti della Scuola furono garantite dai lasciti di due dei suoi fondatori, il Conte Carlo Emanuele Mella, morto quello stesso anno, e il conte Feliciano Arborio di Gattinara, che con la sua consistente eredità determinò la trasformazione della Scuola in Istituto di Belle Arti, costituito nel 1861 come opera pia³⁴¹. Il Conte Mella lasciava alla Scuola anche i propri disegni, avallando così una vocazione a raccogliere tutto quanto rappresentasse la tradizione artistica della città e irrobustire la linea di ideale continuità con i suoi gloriosi trascorsi.

Il ruolo dei Mella fu per decenni decisivo, tanto per gli indirizzi assunti dall'Istituto quanto per il patrimonio che andava raccogliendo, frutto di generose largizioni da parte della famiglia ma anche di mediazioni e trattative in cui la stima nei confronti della celebre dinastia vercellese giocava un ruolo importante. Edoardo Arborio Mella, già segretario perpetuo dell'Istituto, dal 1861 al 1870 ricoprì la carica di direttore, avviando la formazione di una pinacoteca e i primi interventi conservativi sul patrimonio artistico. Insieme all'architettura, quello per la didattica fu uno degli impegni a cui Edoardo dedicò le sue principali attenzioni, cimentandosi anche nella stesura di

³³⁷ Cfr. § 5.1.2.

³³⁸ A. Rosso Gila, *La Società per l'insegnamento gratuito del disegno e l'Istituto di Belle Arti dal 1841 al primo dopoguerra*, in A. Corio (a cura di), *L'Istituto di Belle Arti di Vercelli tra '800 e '900*, Vercelli 1990, pp. 15-43; A. Rosso, "Spander il buon gusto": *Società, Scuole, Istituti a Vercelli e a Biella*, in V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. L'Ottocento*, op. cit., 2006, pp. 55-60.

³³⁹ Così recita l'art. 2 dello Statuto (approvato con regio decreto il 17 luglio 1841), riportato in *ibidem*, p. 15.

³⁴⁰ L. Sassi, *Scuola professionale o accademia? L'esperienza dei corsi di disegno d'ornato*, in A. Corio (a cura di), *L'Istituto di Belle Arti di Vercelli...*, op. cit., 1990, pp. 45-89.

³⁴¹ Tra i soci perpetui dell'Istituto comparivano Edoardo Mella e i suoi discendenti insieme al marchese Francesco Mercurino Arborio di Gattinara e il suo discendente più prossimo; degli organi direttivi facevano parte inoltre uno dei regolatori dell'Ospedale Maggiore e i membri della Società per l'Insegnamento del Disegno: *Le scuole dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli nel decennio 1870-1880. Notizie statistiche*, Vercelli sd. Tra i soci che aderirono l'iniziativa, i due collezionisti Antonio Borgogna (dal 1868) e Camillo Leone (dal 1874).

repertori e manuali a uso di progettisti e allievi, come i *Principi elementari di geometria pratica ed applicazioni al disegno* del 1843, gli *Elementi di architettura gotica da documenti antichi trovati in Germania* (in una prima edizione tra il 1857 e il 1863, una seconda nel 1876) e le *Nozioni di geometria ridotte alla loro più semplice esposizione per avviamento al disegno di architettura e meccanica* del 1870.

Il corso di Figura nel 1874 passava al pittore e decoratore Carlo Costa (1826-1897), allievo del Mella e suo collaboratore in svariati cantieri di restauro; sul fronte della scultura, si costituiva nel 1868 la Scuola di Plastica, diretta dal milanese Ercole Villa³⁴². Fin dal 1863 la cattedra di architettura e meccanica, dai risvolti più immediatamente professionali, era invece affidata all'architetto Giuseppe Locarni (1826-1902), formatosi col Narducci e poi cresciuto anch'egli sotto il magistero del Mella, che l'aveva guidato alla conoscenza degli stili storici e alla loro rigorosa applicazione nei cantieri di restauro³⁴³.

Dopo la scomparsa del maestro, fu Locarni a condurre l'attività di progettazione sui principali cantieri di restauro vercellesi, presentando però un approccio ormai troppo lontano rispetto ai dettami filologici con cui Alfredo d'Andrade e l'Ufficio Regionale da lui diretto monitoravano le attività sul territorio. Un esempio di questa distanza metodologica è dato, oltre che dai casi che avremo modo di affrontare, dal progetto di intervento sull'edificio della chiesa di San Bernardo di Vercelli: a Locarni, che presentava un progetto di radicale trasformazione, comprensivo della demolizione dell'antica abside, d'Andrade opponeva un netto rifiuto, consigliando piuttosto la costruzione di un nuovo edificio che potesse incontrare le cresciute esigenze del culto³⁴⁴.

10.1.2 *La nascita della "Pinacoteca Patria"*

La raccolta di opere d'arte di maestri vercellesi aveva avuto inizio nel 1865 con l'ingresso di un consistente nucleo di tavole di Girolamo Giovenone: cinque acquistate dal Pio ricovero di mendicizia e una presso l'antiquario Carlo Gherardi di Torino³⁴⁵. Lo stesso anno Edoardo Arborio

³⁴² Tra il 1876 e il 1909 fu attiva anche la Scuola di Applicazione, dove il livornese Francesco Crescioli insegnava intaglio e scultura in legno nelle diverse applicazioni all'industria, ebanisteria, traforo e intarsio. Per un elenco completo dei presidenti, vicepresidenti e insegnanti dell'Istituto si rinvia a A. Rosso Gila, *La Società per l'insegnamento gratuito...*, op. cit., 1990, pp. 42-43. Sui corsi di scultura: V. Natale, *La scultura a Vercelli e l'Istituto*, in A. Corio (a cura di), *L'Istituto di Belle Arti di Vercelli...*, op. cit., 1990, pp. 91-119.

³⁴³ F. Morgantini, *Giuseppe Locarni, professore di architettura e di meccanica*, in A. Corio (a cura di), *L'Istituto di Belle Arti di Vercelli...*, op. cit., pp. 121-152. Il Mella ne apprezzò soprattutto le doti costruttive, derivanti dall'esperienza presso l'officina meccanica di famiglia (celebre l'armatura metallica da lui progettata per la cupola della Parrocchiale di Gattinara nel 1883), mentre sulle soluzioni di carattere estetico e figurativo ebbe a esprimere pareri meno lusinghieri.

³⁴⁴ Il carteggio tra Locarni e d'Andrade si protrasse dal 1893 al 1898: SBAAP, FdA, fasc. 1301 "Vercelli Chiesa di San Bernardo". Nel 1906, con l'appoggio di Federico Mella, d'Andrade procederà a un rilievo delle condizioni della parte più antica della chiesa, che sarà oggetto di un intervento di recupero solo negli anni '20 del novecento.

³⁴⁵ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 172, 23 febbraio 1865 e 7 aprile 1865; V. Viale, *Civico Museo...*, op. cit., 1969, cat. nn. 33, 35, 36; al catalogo di Viale si rimanda anche per una panoramica sulla nascita e lo sviluppo della raccolta (in part. pp. 7-10).

Mella acquistava a Milano il trittico di Giovenone e Defendente Ferrari (ma allora creduto solo del primo) e lo donava alla costituenda pinacoteca³⁴⁶. Sull'utilizzo strumentale dei dipinti, quale supporto alla didattica, prevalse presto l'iniziativa di radunare un *corpus* omogeneo che documentasse l'antica scuola pittorica vercellese, non senza trascurare una marcata vocazione alla tutela. L'articolo 3 dello Statuto dell'Istituto introduceva infatti il dovere di «provvedere alla conservazione dei patrii monumenti o col farne acquisto od avvisando ai mezzi di impedirne il deterioramento», mentre il Regolamento prevedeva di destinare apposite gallerie alla conservazione di monumenti e oggetti d'arte e stanziamenti annuali per gli acquisti³⁴⁷. Nel 1867 il Consiglio di direzione ricorreva al Ministero per il Culto con la richiesta che venissero depositate presso la galleria dell'Istituto le opere d'arte appartenenti alle chiese soppresse, ricordando «come questo medesimo Istituto abbia per iscopo anche la conservazione dei patrii monumenti»³⁴⁸. A seguito dell'approvazione, il Consiglio prevedeva di aprire le sale «specialmente a vantaggio ed a comodo degli studiosi», e dunque con un pubblico di riferimento che andava ben oltre il corpo degli studenti.

Nel presentare il rendiconto delle attività del 1867, il direttore Edoardo Mella si compiaceva degli incrementi avvenuti, consistenti in dieci dipinti tra cui «una tavola del De Oldoni ed una tela del Salvatore di Gaudenzio Ferrari, preziosi monumenti per una galleria di scuola Vercellese, dove né il Gaudenzio né il De Oldoni vi figuravano ancora rappresentati»; allo stesso tempo si rammaricava poiché una «spiacevole malintelligenza indipendente da noi ci fa avere il disotto nel contendere alla Galleria Regia che l'acquistò una tavola autografa del Lanino tanto più preziosa perché unita a documento che ne comprovò la legittimità»: si trattava della pala proveniente dalla parrocchiale di Ternengo, prima opera firmata e documentata dell'artista e tuttora in Galleria Sabauda³⁴⁹. Per evitare analoghe occasioni mancate, il direttore chiedeva inoltre di poter disporre di una cifra superiore alle 1000 lire annue stanziate, con cui avrebbe potuto far fronte all'acquisto dell'eredità della contessa Elena Avogadro di Casanova, comprendente dipinti di scuola vercellese di cui si desiderava contrastare l'espatrio³⁵⁰. Nel 1874 fu deliberata la consistente spesa di 2000 lire per assicurare all'Istituto il gonfalone della Confraternita di Sant'Anna del Lanino³⁵¹.

Al progetto collezionistico avviato dall'Istituto contribuivano anche lasciti e donazioni da parte dei concittadini, come per esempio nel 1875, quando i fratelli Dagnino offrivano al Municipio una *Sacra Famiglia* affrescata estratta dalla facciata della loro casa³⁵², o ancora nel 1877, quando giunsero in deposito i dipinti su tavola provenienti dalla Congregazione di Carità e le quattro tavole

³⁴⁶ B. Ciliento e M. Caldera (a cura di), *Napoleone e il Piemonte...*, op. cit., 2005, scheda n. 32 di P. Manchinu.

³⁴⁷ *Statuti e Regolamento dell'Istituto di Belle Arti eretto in Vercelli*, Vercelli 1863.

³⁴⁸ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 172, 16 gennaio 1867. A. Rosso Gila, *La Società per l'insegnamento gratuito...*, op. cit., 1990, p. 20.

³⁴⁹ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 172, 14 settembre 1868; N. Gabrielli, *Galleria sabauda. Maestri Italiani*, op. cit., 1971, cat. n. 65.

³⁵⁰ Nella seduta del 21 gennaio 1869 il Consiglio deliberava l'acquisto di sei dipinti e una stampa caduti nell'eredità della contessa per una spesa di 1800 lire.

³⁵¹ V. Viale, *Civico Museo...*, op. cit., 1969, cat. n. 70.

³⁵² IBAV, Verbali delle adunanze, m. 64, 5 maggio 1875. Il trasporto in Istituto avverrà nel 1880: IBAV, Verbali delle adunanze, m. 99, 17 aprile 1880.

di scuola piemontese già nel convento di Santa Maria dei Servi a Vignale Monferrato donate da Edoardo Arborio Mella, che già nel 1865 aveva acquistato a Milano il *Trittico* di Defendente per farne dono all'Istituto³⁵³. L'indirizzo collezionistico in direzione vercellese era inteso non solo come opportunità di prestigio ma soprattutto quale occasione di ricomposizione storica e di documentazione: in parallelo all'acquisto dei dipinti l'Istituto infatti si procurava i principali volumi di storia e arte vercellese³⁵⁴ e sosteneva gli studi in corso, per esempio con la decisione presa già nel 1882 di finanziare la pubblicazione delle *Memorie sugli antichi pittori vercellesi* di Giuseppe Colombo, edite poi nel 1887. Ciò non escludeva l'opportunità di celebrare pubblicamente le glorie artistiche locali, per esempio con il progetto discusso tra il 1878 e il 1879, quando

si faceva proposta dal socio Canonico Mora perché nel bilancio [...] venisse stanziato qualche fondo per iniziare e proseguire l'erezione di erme o busti a ricordo dei più celebri Maestri dell'antica e celebrata Scuola pittorica Vercellese, da collocare, nel consenso del Municipio, sulle pubbliche passeggiate, per conservare ed avviare fra la cittadinanza il culto delle grandi memorie artistiche di cui si onora questa città - e pienamente concordando col proponente dell'effetto eminentemente educativo che nascerebbe dal ricordare in modo sensibile alla popolazione la più pura delle sue glorie³⁵⁵.

Nella stessa seduta il consiglio declinava l'offerta avanzata dal signor Ristori, consistente in «parecchi quadri» che i congregati, senza nemmeno entrare nel merito della qualità dei dipinti, decisero di rifiutare, «per trattarsi di opere d'arte estranee all'antica scuola patria ed alle sue affini, e tali perciò da non poter entrare nel novero di quelle il cui acquisto e conservazione è raccomandato dalle tavole di fondazione di quest'Istituto».

Il ruolo importante che la Pinacoteca andava assumendo non sfuggì al notaio Leone che, nell'ottica di aprire le proprie collezioni al pubblico, nel 1877 s'informava circa la disponibilità da parte dell'Istituto ad accoglierle in una propria sala³⁵⁶. Intanto le competenze e la sensibilità di Edoardo Mella sul fronte della tutela territoriale avevano avuto modo di affinarsi anche nello svolgimento degli incarichi ministeriali: nel 1870 faceva parte della commissione per l'elenco dei monumenti nazionali del Piemonte, nel 1875 era nominato membro della Commissione conservatrice di Novara e l'anno successivo Ispettore provinciale.

³⁵³ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 99, 14 maggio 1877; V. Viale, *Civico Museo...*, op. cit., 1969, cat. nn. 29, 40 (con indicazione della data di deposito al 1865 anziché al 1877).

³⁵⁴ L'11 dicembre 1874 si deliberava la raccolta di opere di Degregory, Mandelli, Dionisotti, Bruzza, Zambelli, Zonetti e altri storici vercellesi: IBAV, m. 64.

³⁵⁵ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 99, 23 novembre 1878. L'erezione dei monumenti ai pittori vercellesi non poté essere condotta per problemi di bilancio; nel 1880 l'Istituto concorreva però alle spese per l'erezione del monumento urbinato a Raffaello Sanzio, «cui l'Arte Vercellese deve tanto siccome al Maestro di Gaudenzio Ferrari» (*Ibidem*, 10 luglio 1880).

³⁵⁶ *Ibidem*, 9 novembre 1877.

10.1.3 *La salvaguardia delle testimonianze storico-artistiche*

Nel 1872 Federico Mella, figlio di Edoardo, assumeva l'incarico di segretario accademico, che avrebbe retto fino al 1901, quando diventò vice presidente e direttore. Si trattò di una stagione decisiva nella vita dell'Istituto: oltre ad occuparsi della conduzione delle scuole e del rapporto con gli insegnanti, in qualità di Conservatore e Archivista Federico proponeva gli acquisti di "patrii monumenti" e ne seguiva il restauro, curando così l'incremento delle raccolte di dipinti, stampe, libri e oggetti artistici.

Intanto, per procurare degna sede alla costituenda galleria di pittura e allo stesso tempo salvare «pregevolissimi affreschi di Scuola Vercellese», l'Istituto acquistava Casa Mariani (l'antica Casa Tizzoni), decorata con affreschi all'epoca attribuiti a Lanino e alla scuola vercellese³⁵⁷: l'intento era quello di recuperare l'edificio e di convertire a galleria il salone del piano superiore. Il restauro, diretto da Edoardo Mella, fu affidato a due insegnanti dell'istituto: Locarni si occupò delle perizie architettoniche e Costa degli apparati decorativi. I lavori, compiuti tra il 1874 e il 1876, furono condotti all'insegna dell'unità di stile, sia nel recupero della facciata sia nella decorazione delle sale interne³⁵⁸. L'affresco che decorava la volta del salone al piano terra (le *Divinità dell'Olimpo* ora riferite a Guglielmo Caccia) richiedeva un restauro condotto da persona qualificata: entrava così sulla scena piemontese l'abate Luigi Malvezzi, curioso e discusso personaggio milanese che come abbiamo visto fu al centro di un vivace dibattito che da Varallo raggiunse le pagine della stampa nazionale³⁵⁹.

La chiamata dell'abate a Vercelli fu effettuata da Edoardo Mella, di cui è noto il radicamento a Milano (dove in parte risiedeva) e cui non dovette certo essere d'ostacolo la risaputa vicinanza con gli ambienti ecclesiastici³⁶⁰. Nel corso della seduta primaverile del 1876 Mella riferiva di aver assunto, anche grazie al sindaco, informazioni «favorevolissime» riguardo al Malvezzi, che si sarebbe recato in città a breve per procedere alla pulitura e al restauro dei dipinti³⁶¹. L'abate, pur dichiarando che avrebbe preferito intervenire sui dipinti del Lanino (di cui proponeva anche l'acquisto di una pala messa in vendita da un non meglio specificato "Conte" milanese) e proponendosi anche per le pitture gaudenziane di San Cristoforo, accettava l'incarico e nel marzo di quell'anno effettuava i primi saggi per verificare la tecnica esecutiva del dipinto (che riferiva essere non a buon fresco ma a tempera). L'intervento di pulitura, che si concluse di lì a poco, nel maggio del 1876³⁶², rappresenta il primo intervento a favore della conservazione dei dipinti murali vercellesi, ambito nel quale l'Istituto ricoprì un ruolo di primo piano per tutto il resto del secolo.

Le iniziative di restauro spesso accompagnavano le nuove acquisizioni, come nel caso del *Ritratto del conte Guido Anellani e del figlio* di Carlo Cane, di cui si deliberava il restauro nel

³⁵⁷ *Opere d'arte a Vercelli e nelle sua provincia. Recupero e restauri 1968-1976*, Torino 1976, p. 111 (scheda di G. Romano).

³⁵⁸ F. Morgantini, *Giuseppe Locarni...*, op. cit., 1990, pp. 136-138 ("Il restauro della Casa Mariani a Vercelli").

³⁵⁹ Cfr. § 5.1.3.

³⁶⁰ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 64, 9 giugno 1874.

³⁶¹ *Ibidem*, 20 marzo 1876; le condizioni richieste da Malvezzi consistevano in un compenso di 1000 lire, nella fornitura delle impalcature e nella messa a disposizione di un bracciante per i lavori di fatica.

³⁶² *Ibidem*, 5 giugno 1876; la corrispondenza relativa all'intervento si trova in IBAV, m. 531.

1870³⁶³. L'impegno maggiore era però dedicato ai dipinti murali, ambito nel quale l'Istituto si faceva carico di un deciso impegno conservativo³⁶⁴. Lo sguardo era rivolto a Vercelli e a tutto il suo comprensorio in maniera sistematica, appoggiandosi alle valutazioni dei propri membri e alle segnalazioni di emergenza o degrado che giungevano da più parti. Tra le carte d'archivio si ritrova per esempio un *Elenco di quadri ed affreschi antichi nel Vercellese / compilato dal Conte Edoardo Arborio Mella prima dell'anno 1883*³⁶⁵. Per quanto riguarda la città il documento si soffermava su San Cristoforo (con i «più bei affreschi che esistano di Gaudenzio Ferrari»), Santo Spirito (dove si segnalavano anche i dipinti del Guala), Sant'Antonio, Santa Caterina, San Michele, San Bernardino, San Giuliano (con la sua *Deposizione*, «il più bel quadro» del Lanino), San Francesco (con una tavola del Lanino e una del Giovenone, «così bella che si attribuisce al Ferrari»), San Lorenzo, Sant'Anna, Sant'Andrea e alcuni edifici privati, tra cui la stessa Casa Mariani («Negli affreschi del Teatro le Muse attorno al medaglione sono del Lanino. Il magnifico medaglione di mezzo attribuito al Bazi detto il Sodoma, vuolsi da alcuni della Scuola di Giulio Romano. Inoltre altre due lunette nel cortile del Lanino»). Sul territorio erano censite testimonianze artistiche presenti a Biliemme, Trino, Balocco, Buronzo, Asigliano, Borgovercelli, Collobiano, Gattinara, Santhià e Motta dei Conti, dove si indicava un antico quadro di scuola vercellese «ma così in mal essere e rovinato, che l'Istituto di Vercelli, con parere di uomini d'arte non volle acquistarlo, perché non restaurabile».

L'elenco doveva essere stato formulato espressamente per l'Istituto, probabilmente sulla base di quello più ampio compilato nel 1870 dallo stesso conte Edoardo in seno alla commissione per l'elenco degli edifici monumentali³⁶⁶. Il coinvolgimento del Mella nelle iniziative ministeriali di censimento e tutela dei monumenti proseguì con la nomina a membro della Commissione Conservatrice di Novara nel 1875 e con quella di Ispettore nel 1876, cui egli aderì con un interesse prevalente nei confronti dei provvedimenti rivolti agli edifici monumentali. Sul fronte invece delle testimonianze pittoriche e degli oggetti d'arte in generale, l'Istituto procedette ancora per alcuni decenni secondo una prassi di sostanziale autonomia, affrontando in prima persona la scelta degli interventi prioritari, dei metodi e degli operatori cui rivolgersi.

³⁶³ *Ibidem*, 5 marzo 1870.

³⁶⁴ C. Lacchia, *Lo strappo dei dipinti murali: perdite e recuperi a Vercelli*, in V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Quattrocento*, Candelò 2005, pp. 33-37. Negli ultimi decenni dell'ottocento lo strappo dei dipinti murali del territorio come operazione di tutela interessò diverse realtà locali; un esempio è dato dal caso veronese, per cui si rinvia a S. Marinelli, *Il castello, le collezioni*, in L. Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvechio*, Milano 1982, pp. 133-148.

³⁶⁵ L'elenco è conservato in IBAV, m. 531. A proposito della chiesa di Sant'Antonio si dice che le tavole della Sacrestia sono state «ora acquistate dall'Istituto», suggerendo una datazione per il documento al 1873.

³⁶⁶ *Elenco presentato dal conte Edoardo Mella*, in ACS, AA.BB.AA., I vers., b. 374, fasc. "Elenchi Novara"; i verbali della Commissione Consultiva creata in seno all'Accademia per la formazione degli elenchi si trovano in ACS, AA.BB.AA., I vers., b. 374, fasc. "Accademia Albertina".

10.1.4 *La stagione degli strappi: i fratelli Steffanoni a Vercelli*

Nei primi anni ottanta il degrado progressivamente registrato su numerosi dipinti murali vercellesi richiedeva nuovamente il ricorso a un professionista dalle competenze riconosciute. Il segretario dell'Istituto, l'avvocato Giacomo Lebole, si era quindi rivolto allo zio Carlo Naya, titolare a Venezia di un importante laboratorio fotografico, specializzato in vedute di architettura e riproduzioni d'arte³⁶⁷. Nell'aprile del 1882 Naya rispondeva quindi al «carissimo nipote»³⁶⁸ e lo indirizzava verso Antonio Zanchi di Bergamo, già allievo e collaboratore del noto restauratore Giovanni Secco Suardo. Il giudizio positivo gli era stato confermato da Guglielmo Botti, all'epoca ispettore presso le Gallerie dell'Accademia, che una quindicina d'anni prima aveva «segato l'intonaco» effettuando per lui a Mantova lo stacco di alcuni affreschi³⁶⁹. Noto per i cantieri di restauro condotti accanto a Cavalcaselle a Pisa, Padova e Assisi, Botti conosceva Naya probabilmente già dagli anni '60, quando il vercellese aveva effettuato il rilievo fotografico dei dipinti padovani di Giotto a restauri appena conclusi.

Zanchi fu così il restauratore cui l'istituto si rivolse in prima battuta. Nel gennaio del 1883 Edoardo Mella, nella sua funzione di presidente della commissione provinciale, comunicava di aver ottenuto dal Municipio la cessione a favore dell'Istituto dei dipinti di scuola vercellese conservati nel convento di Biliemme, di cui si lamentava la condizione di grave deperimento. Il consiglio direttivo accettava di farsi carico dello stacco, del trasporto e della custodia dei dipinti, sottoscrivendo gli accordi già presi con il professionista bergamasco e verbalizzando nuovamente come interventi di questo tipo entrassero perfettamente nelle attribuzioni dell'Istituto, «anche come esperimento di un sistema di trasposizione di pitture, che potrebbe applicarsi alla conservazione di altri cimeli dell'antica Arte Vercellese»³⁷⁰. Lo sguardo era dunque già rivolto a un intervento di recupero delle testimonianze pittoriche locali di più ampia portata.

Fin da questo primo intervento si manifestava una prassi di intervento svolta praticamente

³⁶⁷ Carlo Naya (1816-1882), originario di Tronzano Vercellese, si era distinto come fotografo presso le principali esposizioni nazionali e internazionali, procurandosi la nomina di fotografo del re. Tra i suoi lavori più celebri, le numerose campagne fotografiche sulla città lagunare, i suoi monumenti e il suo patrimonio storico artistico: A. Manodori Sagredo, *Venezia nelle fotografie di Carlo Naya della Biblioteca Vallicelliana*, catalogo della mostra, Venezia 2008. Gli scatti di Naya furono oggetto di alcune tra le principali edizioni d'arte veneziane dell'epoca, tra cui: *Catalogo generale delle opere esistenti nella R. Accademia di Venezia riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Tip. Ant. Filippi, Venezia s.d.; *Catalogo generale delle opere di Tiepolo Giambattista riprodotte con sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Tip. Ant. Filippi, Venezia s.d.; *Catalogo generale dei quadri e affreschi esistenti nelle chiese di Venezia riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Visentini, Venezia 1900.

³⁶⁸ *Carlo Naya a Giacomo Lebole*, aprile 1882, in IBAV, m. 531.

³⁶⁹ Su Guglielmo Botti si rinvia a: A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 2003 (I ed. 1988), pp. 290-297; M. G. Sarti, *Guglielmo Botti*, in G. Basile, *Restauratori e restauri in archivio. Profili di restauratori italiani tra XVII e XX secolo*, Lurano 2003, vol. 1, pp. 13-25; M. G. Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'ottocento. L'attività di Guglielmo Botti*, Venezia 2004. Le operazioni effettuate per Naya sono forse da ricondurre a una serie di distacchi documentati a Mantova nel 1869-70 all'interno di una non meglio specificata residenza privata; Botti concluse la sua carriera al Museo Egizio di Torino, dove fu trasferito da Adolfo Venturi che ne mise fortemente in discussione le scelte operative e l'impostazione di metodo.

³⁷⁰ IBAV, Verbali delle Adunanze, m. 99, 4 gennaio 1883.

in totale autonomia nei confronti del Ministero: questi fu informato delle operazioni svolte solo nella primavera del 1884 grazie a una comunicazione del Prefetto, cui era giunta la notizia in seguito a un sopralluogo compiuto dall'ingegnere del Genio Civile³⁷¹. Lo strappo degli affreschi era stato però eseguito non dallo Zanchi, che nel frattempo era deceduto, ma da Giuseppe Steffanoni, bergamasco anch'egli e a capo di una delle più note famiglie di estrattisti e restauratori attivi tra '800 e '900. Presentandosi quale allievo e compagno del compianto Zanchi, con cui dichiarava di aver convissuto fin dalla fanciullezza, aiutandolo nel lavoro per oltre trent'anni, e in particolare nell'ultimo periodo di malattia del maestro, quando si era conquistato la fiducia del direttore della Pinacoteca di Brera Giuseppe Bertini, Steffanoni si aveva offerto la propria collaborazione all'Istituto per «l'esecuzione di qualsiasi foderatura di quadri, per il distacco dai muri e per il trasporto dalla tavola in tela dei dipinti, per connettere e dirizzare le tavole, ecc.»³⁷².

A distanza di poco più di un anno, la direzione dell'Istituto attestava che gli Steffanoni avevano levato e trasportato su tela, «col metodo del Conte Secco-Suardi di Bergamo, un buon numero di antiche pitture a fresco»: una parte dei dipinti rimossi era già stata consegnata alle raccolte in casa Mariani, grazie a un lavoro condotto «con rara maestria, ottenendo, non ostante le difficoltà incontrate per la disposizione dei muri, per la loro vetustà, infiltrazioni umide, efflorescenze nitrose, sovrapposizioni oleacee o calcari e deperimenti di varia natura, un risultato che non esita a qualificare perfetto»³⁷³.

Come per Biliemme, Edoardo Mella aveva aperto le trattative anche con la confraternita di Santa Caterina per ottenere il consenso ad asportare i frammenti di affreschi laniniani che decoravano alcuni locali annessi alla chiesa. Secondo la procedura già collaudata, l'Istituto si era fatto carico di tutte le spese per le operazioni di trasporto, acquisendo in cambio il diritto di proprietà sui dipinti, a patto di segnalare «solamente il fatto in quel modo che crederà migliore a perenne ricordanza del dono»³⁷⁴. Lo stesso Mella suggeriva, non potendo rivolgersi allo Zanchi, di ricorrere al «migliore dei suoi allievi», Giuseppe Steffanoni.

A ridosso della nota vicenda della tentata demolizione dell'abside della chiesa di San Marco, nel corso dei lavori avviati nel giugno del 1884 erano emersi i frammenti di antiche pitture murali che l'Istituto valutava «di qualche pregio per la storia dell'Arte Vercellese». Per evitarne l'irrimediabile perdita era stata fatta immediata richiesta al Municipio affinché il «conosciuto specialista» Steffanoni potesse effettuare il trasporto su tela: l'operazione fu immediatamente intrapresa e «con discreto successo, per quanto si può arguire dal primo ed essenziale stadio di essa, quello cioè dello stacco dei dipinti, che verranno rimessi all'Istituto trasposti e finiti nel

³⁷¹ Cfr. ACS, AA.BB.AA., Il vers., Il serie, B. 229, fasc. 2531; ACS, AA.BB.AA., Il vers, Il serie, b. 231, fasc. 2551.

³⁷² *Giuseppe Steffanoni a Istituto di Belle Arti*, 28 maggio 1883, in IBAV, m. 531.

³⁷³ L'attestato, datato 4 luglio 1884, si trova in IBAV, m. 531. I dipinti elencati sono riportati e riprodotti nel catalogo compilato da Viale nel 1969: si tratta, oltre che del refettorio dei francescani nel soppresso convento suburbano di Biliemme (cat. 80), delle pitture della confraternita di Santa Caterina (cat. 69), delle chiese sconsacrate di San Marco (cat. 3, 5-12) e del Carmine (13-16) e della casa del cav. Eusebio Sormani (cat. 4). Mella e Locarni avviarono trattative anche con il Municipio di Arborio per ottenere la cessione delle pitture murali trecentesche che adornavano la chiesa di San Sebastiano, in procinto di essere restaurata: IBAV, Verbali delle Adunanze, m. 99, 3 dicembre 1883.

³⁷⁴ IBAV, Verbali delle Adunanze, m. 99, 28 giugno 1883.

prossimo inverno». Contemporaneamente al restauratore veniva affidato anche l'incarico di trasportare su tela «alcuni deterioratissimi avanzi delle pitture a fresco della soppressa Chiesa del Carmine per altra cortese concessione ed omaggio all'Istituto fattone dal proprietario Signor Cavaliere Domenico Borgogna, lavori questi ultimi che importeranno una spesa alquanto maggiore, atteso lo stato di deperimento delle pareti e le circostanze speciali dei luoghi, ma che pur tuttavia il Riferente non credette di dover trascurare, onde salvare quanto più si possa delle reliquie artistiche della nostra Scuola»³⁷⁵. Nell'aprile del 1885 il Direttore poteva presentare all'esame dei membri del consiglio di direzione le pitture di San Marco, il grande affresco dell'Albergo dei Tre Re, donato dal proprietario dell'edificio, il cav. Eusebio Sormani, e gli affreschi del Carmine. Tutti i dipinti erano stati «diligentemente trasportati su tela ed assicurati sopra apposite intelajature in legno dall'egregio Stefanoni di Bergamo», venendo così «ad arricchire la raccolta di patrie pitture antiche murali iniziata nello storico fabbricato Mariani»³⁷⁶.

Per ricordare l'impresa di salvaguardia e al contempo gratificare la generosità di mecenati e donatori, l'Istituto predisponendo un apposito "modulo di iscrizione" che doveva affiancare le porzioni di affresco strappate³⁷⁷. Ma gli Steffanoni, accanto al recupero delle pitture murali, avevano offerto a questo prezioso committente anche un saggio di trasporto della pellicola pittorica da tavola a tela. Si trattava del "quadro di San Silvestro", la *Madonna con Bambino, Santi e un devoto*, attribuita all'epoca alla scuola di Gaudenzio Ferrari e già appartenente alla Chiesa della Rantiva; al momento era di proprietà dell'ospizio degli Esposti, che aveva rivolto preghiera all'Istituto perché volesse provvedere «al materiale restauro mediante trasposizione su tela coll'opera e sistema del conosciuto distinto specialista Giuseppe Steffanoni di Bergamo»³⁷⁸. Il consiglio autorizzava il direttore ad assumere l'incarico e si dichiarava disposto a sostenerne anche la spesa a condizione di poter acquisire il quadro all'interno delle proprie collezioni.

Giuseppe Steffanoni dedicò particolare cura a questo intervento, la cui riuscita avrebbe potuto consentirgli l'affidamento di ulteriori incarichi e consolidare il ruolo di interlocutore privilegiato nell'ambito degli interventi di recupero e restauro pianificati dall'Istituto. Nella lettera con cui anticipava l'invio del dipinto sottolineava infatti come si fosse trattato di una «opera modello su questo genere di lavoro, onde guadagnarci anche su questa la stima di questi onorevoli Signori». Entrava quindi nel merito dei vantaggi derivanti dal trasporto, e non nascondeva di averne fatto mostra a cultori e intenditori:

[...] Ma per bene comprendere l'importanza di quest'operazione, fa d'uopo questa osservazione. Che il dipinto trasportato su nuova impremitura e tela (se non si tocca con

³⁷⁵ IBAV, Verbali delle Adunanze, m. 99, 10 luglio 1884.

³⁷⁶ IBAV, Verbali delle Adunanze, m. 99, 13 aprile 1885. Il compenso richiesto da Steffanoni, e approvato dall'Istituto, ammontava a 1126,30 lire, corrispondente a 35 lire al mq.

³⁷⁷ Un esempio si trova trascritto in IBAV, m. 531: «Pittura a fresco / della ex-Chiesa di S. Marco in Vercelli / levata e trasportata su tela / col metodo Secco-Suardi / da Giuseppe Stefanoni di Bergamo / l'anno MDCCCLXXXIV / Dono / del Municipio di Vercelli / all'Istituto di Belle Arti».

³⁷⁸ IBAV, Verbali delle Adunanze, m. 99, 3 dicembre 1883. L'opera presentava «segni di restauro e varie screpolature e sfaldature causate dal sollevamento dei colori».

mano) non cangia aspetto di quando trovavasi sul suo primitivo letto di tavola. Più sicuro di prima sarà la sua durata essendo stato preparato con imprimitura resistente a qualunque umidità.

Qui a Bergamo questo dipinto fu creduto più di tutto del Giovennone che da altri, e tutti lo trovarono piacevole ed interessante, specialmente per il devoto tratteggiato con tanta finitezza [...] ³⁷⁹.

Nonostante l'anticipo delle spese, comprensive anche del restauro e della ridoratura della cornice, all'Istituto non fu però possibile ottenere la cessione del quadro, che sarebbe stato depositato in Pinacoteca solo nel 1915³⁸⁰.

Dopo la morte di Zanchi i lavori vercellesi rappresentarono un capitolo importante per l'affermazione dell'attività degli Steffanoni³⁸¹ e fecero dell'Istituto di Belle Arti la realtà più aggiornata in merito alle tecniche di recupero e restauro, soprattutto dei dipinti murali. Del resto erano gli stessi anni in cui a Torino fervevano i lavori per il Borgo medievale, che innescarono un meccanismo virtuoso di conoscenza e attenzione nei confronti dei cicli affrescati di scuola piemontese: è significativo che nello stesso 1884 l'ingegnere torinese Melchiorre Pulciano, di fronte alla necessità di trasportare un dipinto murale, si affidasse ai consigli di Federico Mella³⁸².

Intanto proseguiva l'attività di recupero condotta dall'Istituto: nell'aprile 1885 il consiglio direttivo accettava il dono del sacerdote Grisante Destefanis, consistente in «un affresco antico, reputato di pennello di Gaudenzio Ferrari, da esso rinvenuto nella successione lasciategli dal defunto D. Pietro Lupo già rettore della Parrocchia di San Bernardo, col dichiarato intento di onorare in tal modo la memoria del prefato suo benefattore», e per il trasporto su tela prevedeva il ricorso al consueto Steffanoni³⁸³. La nomina di Federico Mella a Ispettore provinciale aumentava nel frattempo la capacità di vigilanza sui documenti artistici, come nel caso della porzione di affresco raffigurante l'ostensione della Sindone che si trovava su una parete dell'abitazione di Luigi Baglione e che il sindaco di Vercelli era intenzionato a ricoprire, nonostante le rimostranze del

³⁷⁹ *Giuseppe Steffanoni a Istituto di Belle Arti*, Bergamo 6 aprile 1884, in IBAV, m. 531.

³⁸⁰ *Direttore dell'Istituto di Belle Arti a Presidente dell'Ospizio provinciale degli Esposti*, Vercelli 6 gennaio 1915 (bozza), in IBAV, m. 531.

³⁸¹ Cfr. «Gazzetta Provinciale di Bergamo», n. 79, 3 aprile 1884.

³⁸² *Melchior Pulciano a Federico Mella*, Torino 17 aprile 1884, in ASV, FM, m. 168: «Pel ristauro di un'antica casa io avrò molto probabilmente bisogno di portar via sulla tela e riapplicare i dipinti a fresco esistenti sui muri – secondo il sistema che mi hai fatto vedere a Vercelli. Non ricordo il nome e l'indirizzo dell'inventore e ti sarei grato se volessi favorirmelo».

³⁸³ IBAV, Verbalì delle Adunanze, m. 99, 13 aprile 1885. Il Direttore comunicava di aver già ringraziato il donatore e di aver «provveduto pure ad assicurare da ogni pericolo di guasto o di esportazione il dipinto di cui sopra tuttora aderente ad un masso di muratura depositato nel cortile della casa parrocchiale di San Bernardo, in attesa che il valente operatore specialista signor Stefanoni di Bergamo, già all'uopo officiato, venga a trasportarlo su tela col noto ed eccellente suo metodo».

proprietario e di altri attenti concittadini (tra cui Camillo Leone e il canonico Canetti)³⁸⁴. Di fronte «alle idee ultra prepotenti, ch'ora dominano, più che mai, nella libera Vercelli», Federico denunciava però la propria impotenza, e pur riconoscendo l'altissimo valore storico e artistico della pittura, non poteva far altro che suggerire la maniera migliore per coprirla, con un velo di calce «applicato con qualche cura»³⁸⁵.

Il lavoro compiuto rendeva comunque l'Istituto il principale interlocutore di quanti andavano studiando e ricomponendo la storia della pittura piemontese, come per esempio il Conte Alessandro Baudi di Vesme, che nel 1887 ringraziava l'avvocato Lebole per avergli inviato i disegni degli stemmi dipinti nella volta affrescata di palazzo Tizzoni: «lo scopo mio era quello di stabilire in modo, se non preciso, almeno molto approssimativo, l'epoca dell'affresco del Convito degli Dei [...]. Dirò ancora che da lunga pezza sto raccogliendo materiali che riguardano la troppo poco conosciuta scuola pittorica vercellese, e ch'è mio vivissimo desiderio il produrre un giorno o l'altro qualche cosa che contribuisca ad illustrarla»³⁸⁶.

10.1.5 *Il consolidamento dei rapporti istituzionali con gli uffici di tutela*

A metà degli anni '80 la nomina di Federico Mella a Ispettore per il circondario di Vercelli acuì ulteriormente la sensibilità dell'Istituto nei confronti della conservazione del patrimonio storico-artistico, e non soltanto nell'ottica di individuare dipinti da prelevare e custodire nelle sale della pinacoteca.

Nel 1886, nel corso di un intervento di ripristino strutturale in San Cristoforo, Federico sottoponeva alla Commissione Archeologica Municipale lo stato di incipiente degrado delle pitture murali di Gaudenzio Ferrari, e per sapere se «possono ancora essere riparate e ricondotte alle loro tinte originali e alla loro prima correttezza», indicava al Municipio il nome di alcuni «artisti» e «pittori conosciuti sotto il nome di frescantì o di Ristauratori»: i nomi erano quelli di Cosimo Conti e Gaetano Bianchi di Firenze, Luigi Cavenaghi di Milano (di cui si ricordavano i recenti interventi a Varallo per incarico del Governo), Filippo Fiscali di Rimini e Rodolfo Morgari di Torino³⁸⁷. Sebbene l'autografia gaudenziana sollecitasse le più premurose cure, le riparazioni compiute alla falda del tetto furono considerate sufficienti. Nell'aprile dell'anno successivo Cavalcaselle invitava infatti il Genio Civile a compiere una verifica dei lavori svolti dal Municipio, con precisa indicazione di tutto quanto dovesse essere fatto per garantire la salvaguardia degli affreschi, perché «l'esperienza ha

³⁸⁴ *Luigi Baglione a Ispettorato Scavi e Monumenti*, Vercelli 21 ottobre 1886, in ASV, FM, m. 105. Un ulteriore esempio è dato dall'ipotesi, suggerita da Leone, di far rimuovere le tavole dipinte collocate in un soffitto dell'Asilo Infantile, «sulle quali si trovano antichi ed interessanti dipinti rappresentanti ritratti della nobile famiglia Aiazza, antica proprietaria del fabbricato, alternati con stemmi ed imprese, quali dipinti potrebbero molto opportunamente essere raccolti e riuniti, onde meglio conservarli e farli conoscere, in un grande quadro che presenterebbe non poco interesse per la storia e per l'arte vercellese»: IBAV, Verbali delle Adunanze, m. 99, 28 febbraio 1891.

³⁸⁵ *Federico Mella a Luigi Baglione*, Milano 23 ottobre 1886 e *Luigi Baglione a Ispettorato Scavi e Monumenti*, Vercelli 24 ottobre 1886, *ibidem*.

³⁸⁶ *Alessandro Baudi di Vesme a Lebole*, Torino 14 novembre 1887, in IBAV, m. 531.

³⁸⁷ *Carlo Pisani a Sindaco di Vercelli*, Vercelli 25 giugno 1886, in ACS, AA.BB.AA., II vers., II serie, b. 231, fasc. 2560

fatto conoscere che prendendo i provvedimenti sopra accennati, molti affreschi in via di deperimento col tempo si sono asciugati e la pittura si è consolidata senza bisogno di ricorrere ad altri espedienti»³⁸⁸.

Nel 1900 in seno al consiglio direttivo dell'Istituto si avanzava la proposta di provvedere alla «conservazione del prezioso affresco della Coena Domini di Gaudenzio Ferrari esistente in una delle Aule dell'Asilo Municipale di San Cristoforo, ove fu in altri tempi già trasferito coll'antico metodo della segatura della parete dipinta»³⁸⁹. L'idea era quella di rivolgersi alle note e comprovate capacità di Steffanoni per procedere a uno strappo e al trasporto su tela: in seguito all'approvazione da parte della giunta municipale, che acconsentiva all'intervento e al deposito in pinacoteca, pur conservando la proprietà del dipinto, nel maggio del 1901 si dava avvio alle operazioni di estrazione³⁹⁰.

Le condizioni dei dipinti di Gaudenzio conservati in chiesa continuavano però a essere motivo di preoccupata attenzione: nelle parti più alte degli affreschi si osservavano da qualche tempo alcune macchie d'umido, da attribuirsi probabilmente a un difetto nei lavori precedentemente eseguiti. Il consiglio direttivo chiedeva così a due dei propri insegnanti, «competentissimi in materia», Canetti e Rossaro, di riferire sulla natura dei guasti e sul modo migliore di porvi rimedio³⁹¹. L'Istituto a queste date continuava a svolgere sul territorio vercellese un'attività di consulenza, progettazione e intervento sui monumenti della città in sostanziale autonomia rispetto agli organi ministeriali. Del resto era qui che giungevano anche le richieste di sussidio, come nel caso del parroco di San Cristoforo. Le conseguenze cominciarono però a farsi sentire: in seguito all'ispezione di Cesare Berteà sul finire del 1904, d'Andrade si trovò infatti costretto a negare il sussidio ministeriale, osservando come non fossero state rispettate le prescrizioni date, in particolare sostituendo le vetrate settecentesche con altre moderne; cosa tanto più grave perché disposizioni chiare erano state date sia al parroco sia all'ingegnere Municipale Canetti, responsabile già di aver «barbaramente e vandalicamente deformata» la chiesa di San Francesco³⁹². Nel 1905 l'Ufficio Regionale chiedeva così al restauratore Venceslao Bigoni di compiere un sopralluogo, da cui emergevano guasti da umidità e notevoli rifacimenti fatti con colori a colla; l'operatore non escludeva l'ipotesi di una rimozione delle ridipinture, sebbene

³⁸⁸ *Parere del Conte Cavalcaselle*, datato aprile 1887, *ibidem*.

³⁸⁹ IBAV, Verbali delle Adunanze, m. 99, 30 aprile 1900.

³⁹⁰ Nel mese di giugno del 1900 Steffanoni si recava a Vercelli per visionare il dipinto (*Lebole a Federico Mella*, 9 giugno 1900, in ASV, FM, m. 107); nel mese di novembre l'Istituto recepiva il preventivo di 250 lire, a maggio del 1901 avevano inizio i lavori e nel luglio del 1901 si procedeva al collaudo (*Lebole a Direttore dell'Istituto*, 20 maggio 1901, in ASV, FM, m. 106; IBAV, Verbali delle Adunanze, m. 99, 20 giugno e 10 novembre 1900, 23 luglio 1901).

³⁹¹ IBAV, Verbali delle Adunanze, m. 99, 23 luglio e 10 dicembre 1901; IBAV, m. 531, fasc. "Affreschi di Gaudenzio Ferrari nella chiesa di San Cristoforo".

³⁹² ACS, AA.BB.AA., Divisione I (1908-1924), b. 1351, fasc. "Vercelli, Chiesa di San Cristoforo"; SBAAP, FdA, fasc. 1312. Gli affreschi gaudenziani di San Cristoforo furono oggetto nel 1921 di un'accurata ispezione predisposta da Cesare Berteà in seguito a segnalazioni di degrado trasmesse da Clemente Pugliese Levi: dopo essersi invano rivolto ai fratelli Porta e a Francesco Annoni, si recò a Vercelli in compagnia del restauratore Oreste Silvestri, concordando un intervento integrativo sulla *Crocefissione* per ovviare alla caduta di una piccola porzione di colore sul petto del cavaliere a sinistra della croce.

nell'incertezza di cosa sarebbe emerso negli strati sottostanti. La proposta non ebbe seguito, perché Bigoni fu nuovamente convocato per le stesse pitture nel 1911: in quest'occasione procedeva ad alcuni saggi di pulitura sotto la guida di Pietro Toesca (in forza presso la Soprintendenza), portando poi a termine nel maggio del 1912 un intervento di restauro con l'indicazione di risarcire le cadute di intonaco con integrazioni a tinta neutra³⁹³.

Anche nel caso della chiesa di San Francesco, di fronte alla necessità di intervenire con riparazioni alle coperture il rettore faceva richiesta di concorso nelle spese all'Istituto di Belle Arti, appellandosi ai «preziosi cimeli artistici che contiene e che corrono grave pericolo per l'umidità derivante dal cattivo stato del coperto»³⁹⁴. I membri dell'Istituto, preoccupati soprattutto per gli affreschi della cappella annessa alla chiesa, decisero per un sopralluogo, sebbene nel corso dell'assemblea si fosse sollevata anche la voce contraria alla concessione del sussidio: per protesta, Camillo Leone aveva addirittura lasciato l'adunanza, rilevando come il sostegno economico a iniziative di quel tipo non fosse di spettanza dell'Istituto. In seguito all'ispezione compiuta da Patriarca, si prospettarono due soluzioni: affittare la cappella e provvedere ai restauri necessari; oppure chiedere al parroco di cedere le pitture per farle trasportare su tela da Steffanoni. Federico Mella, in qualità di Segretario dell'Istituto, giunse a un accordo che prevedeva un'oblazione alla parrocchia di 600 lire per la cessione delle pitture murali, ma è interessante osservare la sua proposta (respinta però dal consiglio) di «conservare a suo luogo quegli affreschi con adatti lavori di restauro alla cappelletta».

Lo strappo e lo stacco dei dipinti murali rappresentavano intorno al 1900 una pratica estremamente nota e diffusa, i cui passaggi erano ampiamente (e pericolosamente) divulgati come operazioni di estrema semplicità³⁹⁵, dopo essere stati comunque oggetto di approfondita trattazione in tutta la manualistica di riferimento della seconda metà dell'ottocento (in particolare i manuali del Forni e di Secco Suardo).

La messa in discussione della procedura e della scelta dello strappo era in quegli stessi anni oggetto di particolare attenzione da parte di Alfredo d'Andrade, che negli interventi coordinati sul territorio sosteneva la priorità della conservazione in loco, cercando di rimuovere le cause all'origine del degrado e mantenendo le opere il più possibile nella loro integrità e autenticità. Uno degli episodi più emblematici fu quello legato ai dipinti della Basilica di San Giulio d'Orta³⁹⁶. Il loro degrado aveva sollecitato fin dal 1880 le attenzioni della Commissione Archeologica Novarese, che si era rivolta al Ministero per avere indicazioni sulla persona in grado di procedere allo stacco degli affreschi. Le condizioni precarie dei dipinti venivano nuovamente sollevate nel corso di due

³⁹³ SBAAP, FdA, fasc. 1326.

³⁹⁴ IBAB, Verbali delle Adunanze, m. 99, 27 novembre 1899; 12 febbraio, 30 aprile, 20 giugno, 10 novembre 1900; 10 maggio 1901. La parrocchia da cui dipendeva la chiesa di San Francesco era quella di Sant'Agnese. Ulteriore documentazione si trova in: SBAAP, FdA, fasc. 1322 "Vercelli Sant'Agnese (S. Francesco)".

³⁹⁵ Per esempio: E. Melano, *Come si staccano e si trasportano gli affreschi*, in «Arte e Storia», A. XXI (Terza serie), n. 18, 20 ottobre 1902, pp. 125-125.

³⁹⁶ Si tratta della lunetta con la Trinità e storie di San Giulio e dei sottostanti San Giulio, Sant'Elia e San Gaudenzio sulla parete sinistra, cui seguì il restauro dei dipinti all'epoca attribuiti a Gaudenzio Ferrari della parete destra. L'episodio è stato ricostruito da C. Mossetti, *Interventi di tutela nel novarese*, in M. G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello, *Alfredo d'Andrade...*, op. cit., 1981, pp. 339-353, da integrare con ACS, AA.BB.AA., III, vers., II parte, b. 625.

successivi sopralluoghi nel maggio del 1897 e nell'ottobre del 1898 dall'ing. Carlo Nigra, che per l'Ufficio Regionale stava lavorando all'interno della chiesa per il risanamento delle coperture. Nonostante avesse contattato anche Venceslao Bigoni, d'Andrade affidava l'incarico a Giuseppe Steffanoni, che considerava comunque «abilissimo in siffatto genere di lavori». L'intervento divenne motivo di un interessante scambio epistolare, che rappresenta uno dei principali momenti in cui il Direttore entrò con le proprie riflessioni e suggerimenti nel merito delle scelte di intervento sui dipinti murali.

D'Andrade affrontava il tema della conservazione e restituzione degli affreschi mettendo in gioco tutto il proprio bagaglio di conoscenze sulla storia dell'architettura e delle tecniche costruttive, che a partire dall'impresa del Borgo del 1884 aveva avuto modo di affinare su quei criteri filologici che caratterizzarono la sua conduzione dei cantieri di restauro sugli edifici monumentali. Mentre Bigoni aveva previsto il rifacimento dell'intonaco e la ricollocazione dei dipinti sulla parete, d'Andrade esitava di fronte alla proposta di Steffanoni di utilizzare la trasposizione su tela e telaio, esprimendo la convinzione che il restauro dovesse servire e riportare il dipinto al suo «primitivo modo d'essere» e che la tela non fosse il supporto ideale per quel tipo di manufatto. I criteri di restituzione furono messi in discussione sia sotto il profilo del rispetto dell'autenticità (contestando l'aver tralasciato nel trasporto la porzione inferiore dei dipinti) sia sotto quello della restituzione estetica (in particolare quando Nigra ebbe a dispiacersi delle incorniciature in legno e suggerì di intonarle almeno all'affresco). Il tema su cui si fecero poi insistenti le richieste di d'Andrade fu quello della possibilità di preservare i dipinti da ulteriori danni negli anni a venire, ponendo la questione del restauro quale intervento prima di tutto conservativo («Durerà la pittura così come è quanto sarebbe ancora durata se il lavoro non fosse stato fatto?») e valutando scrupolosamente le condizioni ambientali in cui l'opera era destinata a tornare, poiché «io penso che il mio dovere di conservatore mi costringe moralmente a pensare alla durata dei lavori in cui ho avuto ingerenza»³⁹⁷.

La fiducia di d'Andrade nella possibilità di mantenere i dipinti murali nella loro originaria collocazione, evitando interventi di stacco o peggio ancora di strappo, fu posizione mantenuta anche negli anni a venire. Un episodio ben documentato interessò gli affreschi gaudenziani della Cappella di Santa Margherita in Santa Maria delle Grazie a Varallo. Sotto gli auspici di Cavenaghi, che per le scelte di restauro valsesiane rappresentava un punto di riferimento fin dagli anni '80 dell'Ottocento, nel 1913 il milanese Francesco Annoni aveva sottoposto all'approvazione della Soprintendenza ai Monumenti di Torino l'accurata procedura con cui avrebbe effettuato l'estrazione dei dipinti. L'allarme sullo stato di degrado delle note pitture era giunto l'anno precedente in seguito al sopralluogo effettuato in qualità di ispettore da Piero Toesca, che aveva rilevato come la parete sinistra fosse piena di umidità e aveva suggerito di isolarla o in extremis di procedere allo stacco dei dipinti. D'Andrade sottoponeva l'urgenza dell'intervento al Ministero, invocando la possibilità di sostenere la metà delle spese necessarie, «trattandosi di salvare un'opera di Gaudenzio Ferrari e

³⁹⁷ *Alfredo d'Andrade a Giuseppe Steffanoni*, Torino 10 novembre 1899 e 9 gennaio 1900, in SBAP, FdA, cart. 358 "Isola San Giulio, Basilica". Le insistenti richieste e osservazioni di d'Andrade furono all'origine di un lungo carteggio (anche piccato) con Steffanoni.

di conservarla a questo Piemonte non troppo ricco di opere d'arte in confronto delle altre regioni d'Italia». Il valore dei dipinti in oggetto aveva richiamato l'attenzione di Corrado Ricci, che ricevette dallo stesso Cavenaghi ulteriore conferma sulla correttezza delle operazioni suggerite. Sebbene gli fossero state garantite le migliori assicurazioni e tutto il sostegno richiesto dalla Direzione Generale, d'Andrade prima di procedere affidò una serie di analisi igrometriche a Domenico Allavene, dell'Istituto Fisico della Regia Università di Torino. Grazie agli approfondimenti condotti, che riconobbero la causa principale del deterioramento della parete nell'umidità di risalita, lo stacco dei dipinti fu scongiurato con la semplice apertura di alcune fessure in funzione di sfiatatoi: nel 1919 Pietro Galloni poteva così scrivere al successore di d'Andrade, Cesare Berteà, che le macchie di umido si erano ormai quasi completamente ritirate, restituendo alla parete una condizione di salubrità che prometteva di durare a lungo³⁹⁸.

Alla luce di queste osservazioni, la proposta di Federico Mella per i dipinti di San Francesco suona tutt'altro che casuale, probabilmente nel tentativo di incanalare le risorse e le potenzialità dell'Istituto di Belle Arti nel percorso di consolidamento dell'attività degli uffici statali di tutela. Nel corso di un sopralluogo in compagnia di Locarni e del pittore Ferdinando Rossaro, Mella ebbe però a constatare le terribili condizioni in cui versava l'edificio e dovette così approvare il ricorso a Steffanoni per lo strappo dei dipinti³⁹⁹. Le trattative con il parroco, sollecitate tanto dal Municipio quanto dalla Commissione Conservatrice, si protrassero per diversi mesi, approdando a un accordo solo nel maggio del 1901⁴⁰⁰. L'attenzione di Federico all'edificio non si esaurì con la questione dei dipinti. L'anno successivo si rivolgeva infatti all'Ufficio Regionale per sottoporre la questione delle nuove pitture eseguite nella chiesa: le sue perplessità erano rivolte alla convenienza di tale intervento e alla tecnica di esecuzione, giudicata «affrettata e troppo calda nella intonazione generale»⁴⁰¹. Dopo pochi giorni Mella e l'ing. Canetti (direttore dei lavori) erano ricevuti da d'Andrade al Castello di Pavone: come previsto, questi deplorò la ricostruzione della volta e l'esecuzione degli ornati dipinti, affermando che «si avrebbe dovuto procedere nei modi che si sarebbero tenuti allora che fu primordialmente costrutta la volta, spianando l'intonaco colla cazzuola e dipingendovi con colori quasi all'acquarello e non a corpo»; lamentò la condizione in cui erano stati ridotti gli antichi capitelli e, pur suggerendo il tipo di mattone più adatto, dichiarò di volersi completamente disinteressare del restauro, perché avanzato a un punto tale da non poterlo

³⁹⁸ La documentazione relativa all'intervento sugli affreschi della cappella di santa Margherita è conservata in: ACS, AA.BB.AA., Divisione I 1908-1924, b. 488, fasc. 1849 "Varallo Sesia"; SBAP, FdA, b. 749.

³⁹⁹ *Memoria dell'operatosi nel sopralluogo in S. Francesco*, in ASV, FM, m. 105. Nel corso del sopralluogo Rossaro confermava l'ipotesi di attribuzione a Lanino delle pitture della volta della cappella del Ringraziamento.

⁴⁰⁰ IBAB, Verbalì delle Adunanze, m. 99, 20 giugno e 10 novembre 1900, 10 maggio 1901: nonostante la reiterata contrarietà di Camillo Leone, si stabilì un'oblazione al parroco di 400 lire per ottenere il suo consenso e la spesa per il compenso a Steffanoni.

⁴⁰¹ *Federico Mella a Ufficio regionale*, Vercelli 6 luglio 1902 (minuta), in ASV, FM, m. 105. In una cartolina intestata dell'Istituto datata 26 luglio 1902 sono segnati gli estremi dell'intervento di Steffanoni: gli affreschi furono levati nel novembre del 1901 e consegnati a marzo del 1902, in 24 pezzi, per un totale di 57,37 mq e una spesa di 2294 lire (ASV, FM, m. 106). Nello stesso 1902 moriva Giuseppe Steffanoni: nella lettera di condoglianze ai figli, datata 4 agosto, l'Istituto ricordava i venti e più anni di collaborazione e di «amichevole fiducia» (IBAB, m. 531).

più recuperare e da dover ormai solo constatare «un altro monumento perduto»⁴⁰².

I motivi decorativi erano stati suggeriti da Ferdinando Rossaro, che si era recato a Milano e dopo aver individuato quelli più adatti in Sant'Ambrogio, li aveva fatti rilevare dal decoratore vercellese Demarchi. Il pittore, insegnante presso l'Istituto e di cui abbiamo già conosciuto l'amicizia e la collaborazione con i due principali collezionisti vercellesi (Leone e Borgogna)⁴⁰³, era il principale consulente in materia di conservazione e restauro per il Municipio. La sua attività in Istituto⁴⁰⁴ era cominciata nel 1879 con un corso femminile di disegno e "applicazioni casalinghe e industriali dell'ornato", approdando nel 1897 alla cattedra di Ornato e Figura⁴⁰⁵. La sua fama risiedeva nell'uso accurato che sapeva fare della tecnica della pittura ad affresco: vi aveva dedicato studi molto meticolosi, tanto che per il dipinto della tomba Caresana nel cimitero di Biliemme pare avesse preparato circa 400 vasetti corrispondenti ad altrettanti colori. I suoi interessi, corroborati anche da una conoscenza storica delle tecniche, erano orientati in particolare alla ricerca di accorgimenti e procedimenti per contrastare le future alterazioni dei dipinti murali.

Le sue competenze furono apprezzate anche da Federico Mella, che nello svolgimento del suo incarico di Ispettore se ne servì per ispezionare le condizioni di alcuni dipinti murali, come nel caso dell'oratorio di Greggio del 1896⁴⁰⁶, dell'abitazione in vicolo degli Spazzacamini nel 1906 (di cui Rossaro, per il pessimo stato di conservazione, ebbe a constatare l'impossibilità di qualsiasi provvedimento) e delle pitture rinvenute nel 1907 nel Palazzo Vescovile⁴⁰⁷. Risultano documentati anche alcuni strappi da lui effettuati nel 1903 su alcuni brani affrescati nella chiesa parrocchiale di Sant'Agnese e San Francesco⁴⁰⁸.

Nel 1906 il Regolamento interno e disciplinare dell'Istituto confermava l'impegno della tutela delle opere d'arte: il capo XII era dedicato alla "Conservazione dei Patrii Monumenti", con articoli sul dovere di salvaguardia e di esposizione al pubblico, compreso il riconoscimento del ruolo dei donatori. Per gli acquisti di oggetti o il loro restauro (per cui era stanziato un fondo annuale) le scelte del segretario accademico dovevano essere approvate dal consiglio di direzione e, sopra una certa cifra, dall'assemblea generale dei soci; allo stesso segretario rimaneva affidata l'esecuzione materiale dei restauri e la loro sorveglianza, senza cenni ai rapporti con gli uffici ministeriali.

Il nome di d'Andrade compare per la prima volta sui verbali delle adunanze dell'Istituto nel

⁴⁰² Le affermazioni sono riportate in un promemoria di Federico Mella del 16 luglio 1902 (*ibidem*).

⁴⁰³ Cfr. § 4.1.4.

⁴⁰⁴ Qui aveva trovato sostegno anche per i suoi studi giovanili: cfr. IBAV, Verbali delle adunanze, m. 64, 7 settembre 1870.

⁴⁰⁵ L. Sassi, *Scuola professionale o accademia?...*, op. cit., 1990, pp. 54-62 ("La scuola femminile. L'inserimento di Ferdinando Rossaro").

⁴⁰⁶ Rossaro descriveva accuratamente i dipinti, soffermandosi in particolare sulla *Vergine* del Lanino (che riferiva essere particolarmente sciupato e si augurava potesse essere salvato dall'invadente rovina) e sui dipinti del coro eseguiti dai figli di Lanino su cartoni del padre. Le pitture dell'oratorio erano definite quali «buonissimi esemplari del quattrocento, di scuola Lombarda, che vanno facendosi sempre più rari e che io mi augurerei potessero arricchire la raccolta dell'Istituto». Sulla base delle indicazioni di Rossaro Federico compilava uno schema dell'oratorio riportante le misure e i soggetti delle pitture: *Ferdinando Rossaro a Lebole*, Vercelli 29 maggio 1896, in ASV, FM, m. 105.

⁴⁰⁷ SBAAP, FdA, fasc. 346 e 347.

⁴⁰⁸ V. Viale, *Civico Museo...*, op. cit., 1969, cat. n. 2; F. Morgantini *L'attività di Edoardo...*, op. cit., 1990, p. 100 n. 45.

1908, quando si fa riferimento alla sua autorità per decidere in merito a un restauro. Nella seduta del 23 dicembre si recepiva la lettera con cui Gustavo Frizzoni (che era socio accademico dell'Istituto) insisteva perché si mettesse mano al restauro della *Pietà* di Gaudenzio Ferrari e lo si affidasse al celebre pittore e restauratore milanese Luigi Cavenaghi⁴⁰⁹. Nel carteggio con Federico Mella il conoscitore lombardo chiariva l'intento di voler procedere al restauro per poter studiare l'autenticità del dipinto, ma sia l'ipotesi di intervento sia l'assegnazione a Cavenaghi gli venivano chiaramente indicate come poco probabili, poiché «la storia dolorosa notoria del *Cenacolo* di Leonardo e di troppi dipinti restaurati ed anche più l'esperienza pure dolorosa fatta dall'Istituto stesso tempi addietro con un restauratore allora in auge sono a dissuadere dal ritentare la prova». La perplessità risiedeva quindi nel ricorrere a personalità estranee seppur note (come l'abate Malvezzi, cui probabilmente ci si riferisce) e, di fronte all'opera giovanile della più alta gloria artistica locale, si temeva per l'integrità dell'opera. Per decidere il da farsi, la consulenza dell'Ufficio Regionale si rivelava questa volta opportuna, trovandosi il dipinto compreso tra gli elenchi ministeriali e dunque sottoposto all'approvazione di d'Andrade per qualsiasi tipo di intervento. Di lì a poco l'Ufficio Regionale, in seguito alla visita compiuta dall'ispettore Toesca, riteneva non necessaria l'opera di restauro e si dichiarava contrario a qualsiasi intervento⁴¹⁰.

10.2 Verso una fisionomia di museo: l'eredità Leone e il rinnovamento della Pinacoteca

10.2.1 *L'allestimento e l'organizzazione della sede museale*

Nel 1906 la vocazione museale dell'Istituto riceveva una definitiva conferma con l'acquisizione delle collezioni di Camillo Leone. L'eredità comprendeva anche l'abitazione del notaio vercellese, subito individuata quale polmone di sfogo per le raccolte dell'Istituto che spesso soffrivano la convivenza con gli allievi e gli spazi della didattica. Nel 1907 veniva deliberato il trasferimento dei dipinti presenti in Casa Mariani nelle stanze della residenza di Leone, per liberare

⁴⁰⁹ L'opera, che è copia della *Deposizione* di Perugini nella Galleria di Palazzo Pitti, era stata attribuita a Gaudenzio dallo stesso Frizzoni nel 1901: cfr. V. Viale, *Civico Museo...*, op. cit., 1969, cat. n. 49.

⁴¹⁰ IBV, Verbali delle adunanze, m. 160, 23 dicembre 1908 e 18 giugno 1909; il carteggio tra Federico Mella e Gustavo Frizzoni si trova in ASV, FM, mm. 106, 168. In una lettera non datata indirizzata al "Conte", Frizzoni lo ringraziava comunque per l'interessamento («A dir vero è stato essenzialmente pel desiderio di vedere ben confermato il mio parere intorno all'autore del dipinto, ch'io mi era permesso di raccomandarne il restauro, limitato a quanto poteva occorrere per metterne in maggiore evidenza la fattura originale») e, pur rimanendo dell'opinione che il restauro avrebbe meglio fatto risaltare l'importanza storico-artistica del dipinto, riconosceva come altre opere di proprietà dell'Istituto presentassero urgenze maggiori (ASV, FM, m. 168).

così alcuni spazi utili alla sezione di "Elementi". Nonostante l'avvio dei lavori⁴¹¹, nel luglio del 1908 il direttore Federico Mella era costretto a tornare sulla questione, ricordando come i dipinti della Pinacoteca andassero incontro a deperimento nei locali scolastici e avanzando l'ipotesi di consegnare le opere al Museo Borgogna, che nel frattempo stava progettando un ampliamento della propria sede⁴¹². Respinta quest'ultima ipotesi da una commissione appositamente costituita, nel mese di dicembre risultavano trasferiti tutti gli affreschi strappati (ma non i dipinti) e si dava incarico al direttore di prendere i necessari provvedimenti per l'apertura al pubblico (adattamento degli spazi, riordino delle collezioni e redazione dei cataloghi)⁴¹³.

La preparazione del museo prevedeva ovviamente anche una nuova gestione organizzativa⁴¹⁴. Nel 1906 era approvato il nuovo Regolamento organico dell'Istituto, i cui scopi erano indicati nel riferimento alle applicazioni tecniche e industriali, nell'impegno per la conservazione dei monumenti artistici locali e nella pubblicazione di opere storico-artistiche riguardanti il vercellese. In particolare il primo punto aveva suscitato qualche discussione in sede di Consiglio comunale, dove da più parti si sollecitava un più deciso orientamento verso una scuola di tipo professionale, mentre all'interno dell'Istituto il conferimento delle raccolte Leone aveva indubbiamente accentuato la vocazione artistica e museale⁴¹⁵. Intanto nell'autunno del 1907 le adunanze della direzione si confrontavano sull'opportunità di separare la gestione amministrativa dei due enti (Istituto e Museo) dalle mansioni di carattere direttivo⁴¹⁶, optando infine di bandire un posto per una figura di "segretario-economo": alle dirette dipendenze del Direttore, doveva occuparsi della gestione economica e amministrativa e aveva alle proprie dipendenze il portinaio-bidello dell'Istituto e il custode del Museo⁴¹⁷. Quest'ultimo incarico era ricoperto da Ambrogio Viazzo, a lungo collaboratore di Camillo Leone e quindi integrato nel personale addetto al Museo secondo un'impeccabile paternalismo di stampo borghese ben testimoniato dalle parole del suo necrologio⁴¹⁸. Dopo la sua scomparsa Pietro Masoero sottolineava la necessità che il Museo, una volta aperto, potesse contare su custodi dotati di sufficiente cultura in modo da poter degnamente

⁴¹¹ Nel settembre del 1907 venivano liquidate alcune note spese a capomastri, marmisti, scultori e decoratori, fabbri, elettricisti, falegnami, lattonieri e un libraio, per un totale di circa 2.600 lire: IBAV, Verbali delle adunanze, m. 160, 12 settembre 1907.

⁴¹² *Ibidem*, 28 luglio 1908. L'ipotesi avanzata da Mella indica come già presente quell'idea di complementarietà tra i musei vercellesi su cui Viale procederà nei decenni successivi al radicale rinnovamento dei due istituti.

⁴¹³ *Ibidem*, 23 dicembre 1908.

⁴¹⁴ La custodia dei dipinti della Pinacoteca dell'Istituto era stata demandata nel 1877 alla figura di un custode, responsabile della cura di quadri e suppellettili, della pulizia dei locali e dell'accompagnamento dei visitatori (IBAV, Verbali delle adunanze, m. 99, 19 marzo 1877).

⁴¹⁵ IBAV, m. 502 "Statuti e regolamenti generali".

⁴¹⁶ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 160, 12 settembre e 10 dicembre 1907.

⁴¹⁷ Il testo definitivo del capitolato per il segretario economo è allegato al *Verbale del consiglio di direzione 18 giugno 1909*, *ibidem*.

⁴¹⁸ «[...] il buon Ambrogio spiegava le sue belle doti sognando di vivere a lungo, tranquillo, presso la preziosa raccolta che aveva veduto poco alla volta formarsi e crescere, di cui non poteva, nella sua semplicità, apprezzare tutto il valore, ma che capiva essere ormai tutt'uno con la fama del suo vecchio padrone e col lustro di Vercelli»: il necrologio, pubblicato il 16 dicembre 1910 sul giornale «La Sesia», è conservato in IBAV, m. 45 "Pratiche relative al personale del Museo Leone (con statuti e regolamento per l'Istituto di Belle Arti eretto in Vercelli), 1861-1935".

accogliere e istruire i visitatori. Il concorso, bandito nell'autunno del 1912, richiese così il possesso della licenza elementare⁴¹⁹.

Nel giugno del 1909 l'ingegnere Delpozzo aveva presentato un progetto di massima per la sistemazione dei locali, dove si prevedeva la muratura delle finestre esistenti, la realizzazione di lucernari a soffitto, la costruzione di due grandi saloni ottagonali (uno al piano terreno per le ceramiche, l'altro al primo piano per la Pinacoteca) che avrebbero garantito la continuità con le sale del museo già esistenti, infine la predisposizione di spazi e accorgimenti per una miglior gestione dei percorsi di visita⁴²⁰. Le difficoltà a liberare alcune stanze destinate a residenza portò a ulteriori valutazioni⁴²¹: un nuovo progetto vedeva dunque ridimensionate le ipotesi di ampliamento, sostituendo i lucernari con più ampie finestre e costruendo nel giardino un unico salone ottagonale, circondato da salette secondarie e unito al corpo di fabbrica già esistente da due gallerie⁴²². L'ideazione di un grande salone centrale, di forma ottagonale, anticipava quella che sarebbe stata la soluzione attuata quasi trent'anni dopo da Augusto Cavallari Murat per Vittorio Viale: nel progetto di Dalpozzo il salone si poneva quale fulcro del percorso espositivo dei dipinti, collocati nelle salette adiacenti che grazie all'illuminazione zenitale da ampi lucernari presentavano una considerevole superficie espositiva.

L'ammontare delle spese previste scoraggiava l'approvazione da parte dell'Istituto, i cui consiglieri suggerivano di approfondire soluzioni ulteriori e meno ambiziose. Nel 1910 si giungeva così finalmente al progetto definitivo, che escludeva la realizzazione di nuovi fabbricati nel cortile e prevedeva invece una parte da costruirsi in giardino, «ridotta a proporzioni modeste [...] abbandonando le coperture in cemento armato [...] e con lucernari di piccola importanza»⁴²³. Sfumando l'ipotesi di un ambiente centrale con il suo corollario di salette, si optava per la creazione di due gallerie laterali lunghe 23 metri, chiuse all'estremità da un braccio trasversale suddiviso in tre sale. L'utilizzo di lucernari a soffitto consentiva di ricavare una superficie murale espositiva di circa 450 mq, a fronte dei 1000 previsti dal precedente progetto; per la finitura degli interni l'ingegnere suggeriva infine una decorazione «a tinte uniformi e confacenti allo scopo cui sono destinati, in modo che abbiano opportuno risalto le opere che si esporranno al pubblico, e l'occhio del visitatore riposi tranquillamente, senza sbalzi di luce e dannose riflessioni»⁴²⁴.

I lavori cominciarono immediatamente ma dovettero procedere con una certa lentezza, come riferiva il segretario dell'Istituto Cavigiolio a Federico Mella nell'autunno dello stesso anno⁴²⁵. Intanto si prevedeva la prima fornitura di espositori per la collezione numismatica che il direttore

⁴¹⁹ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 161, 14 e 30 gennaio 1911, 24 settembre e 26 ottobre 1912. Per la definizione delle competenze da attribuire al personale erano state richieste copie dei regolamenti in uso a diversi istituti italiani, tra cui la Pinacoteca di Brera e l'Ambrosiana di Milano e il Museo Revoltella di Trieste: IBAV, m. 45 "Pratiche relative al personale del Museo Leone (con statuti e regolamento per l'Istituto di Belle Arti eretto in Vercelli), 1861-1935".

⁴²⁰ Cfr. Appendice 10a.

⁴²¹ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 160, 27 ottobre, 4 e 16 dicembre 1909.

⁴²² Cfr. Appendice 10b.

⁴²³ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 160, 19 maggio 1910; Cfr. Appendice 10c.

⁴²⁴ *Relazione tecnica dell'ing. Dalpozzo allegata al verbale del consiglio di direzione 28 giugno 1910, ibidem.*

⁴²⁵ *Cavigiolio a Federico Mella, Vercelli 8 ottobre 1910 (minuta)*, in IBAV, m. 41, fasc. "Corrispondenza col Direttore dell'Istituto e col Sotto-Prefetto 1891-1955".

del Gabinetto Numismatico di Brera, Serafino Ricci, andava riordinando. Per le cinque vetrine a parete e le quattro a doppia luce, oggetto di un dettagliatissimo capitolato, fu quindi naturale il riferimento ai modelli in uso a Milano. Dopo un'estesa indagine di mercato, l'esecuzione fu affidata alla ditta Gazzaniga di Cantù, che su suggerimento della committenza sceglieva rivestimenti di velluto verde per le vetrine a muro e amaranto per quelle in centro sala⁴²⁶.

Nel maggio del 1911 risultavano allestiti i telai per i lucernari e scelti i pavimenti, da realizzarsi con piastrelle «marmette» della ditta Spangher e Bertoni di Milano⁴²⁷. A fine anno erano terminati i lavori di adattamento dei locali già esistenti, mentre nei nuovi fabbricati, malgrado ripetute prove e riparazioni, non si riusciva a garantire l'impermeabilizzazione delle coperture in vetro delle gallerie⁴²⁸. La realizzazione dei lucernari si presentò fin da subito problematica, sia per le frequenti perdite d'acqua (che portarono al completo rifacimento della copertura già nel 1916)⁴²⁹ sia per la troppa luce che rischiava di danneggiare i dipinti (e che condusse in corso d'opera all'applicazione di velari, sostituiti nel 1920 dalla ditta Frette di Monza)⁴³⁰. Dopo aver sistemato anche lo scalone (sostituendo i gradini in granito e ritinteggiando il soffitto, che portava le decorazioni del pittore vercellese Ferrero)⁴³¹ e aver provveduto alla collocazione dei cartellini (in latta dorata, con caratteri in nero indicanti autore, epoca e soggetto delle opere)⁴³² il Museo era finalmente riaperto il 27 ottobre 1912, e a distanza di nemmeno due mesi contava circa 1300 visitatori⁴³³. Tra le figure legate all'Istituto che affiancarono il direttore nell'impresa del Museo, dovette rivestire un ruolo particolare Ferdinando Rossaro: in segno di riconoscenza per l'opera prestata nel riordino dei dipinti e nelle scelte di allestimento, riceveva infatti in dono la nuova edizione del *Petit Larousse illustre* curato da Claude Auge e l'elegante volume di Corrado Ricci su *La Pinacoteca di Brera*⁴³⁴.

Una descrizione del percorso espositivo è data dalla stampa locale: l'ingresso avveniva per un «magnifico arco del 500 [che] porge la prima suggestione della sale all'entrata, con bellissimi graffiti ricopiati da motivi classici, trovato nell'Arcivescovado e Castello di Milano»⁴³⁵; al piano

⁴²⁶ La documentazione si trova in IBAV, m. 53, fasc. "Arredamento Museo Leone". Il suggerimento di Serafino Ricci per la costruzione di vetrine simili a quelle del Gabinetto di Brera si trova in IBAV, Verbali delle adunanze, m. 161, 14 gennaio 1911. Le nove vetrine furono consegnate nel dicembre del 1910, per una spesa complessiva di 2.950 lire. Alla stessa ditta Gazzaniga saranno affidate anche la fornitura di sedie e riparazioni al mobilio.

⁴²⁷ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 161, 24 maggio 1911.

⁴²⁸ *Ibidem*, 29 novembre 1911.

⁴²⁹ IBAV, m. 43, fasc. "Riparazioni straordinarie e riordinamento dei fabbricati del Museo Leone di Vercelli".

⁴³⁰ *Ibidem*, per la fornitura da parte della ditta Frette: IBAV, m. 53, fasc. "Arredamento Museo Leone".

⁴³¹ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 161, 20 marzo 1912.

⁴³² I cartellini furono forniti dalla ditta Luigi Scaletti di Solferino nel settembre del 1912 (IBAV, m. 53, fasc. "Arredamento Museo Leone").

⁴³³ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 161, 16 dicembre 1912. In seduta consiliare si esprimeva la dovuta gratitudine a chi aveva prestato la propria opera per il riordino e l'apertura del Museo: i professori dell'Istituto Rossaro, Allario e Passera, i due allievi pensionati Cerallo e Vertice, il segretario economo Cavigliolo e il portinaio Viazzo Nicola.

⁴³⁴ *Direttore dell'Istituto di Belle Arti [Federico Mella] a Ferdinando Rossaro*, Vercelli 19 maggio 1913, in IBAV, m. 531, fasc. "Quadri, affreschi e altri oggetti antichi: cataloghi, inventari, depositi nel Museo Leone, ecc.". Rossaro effettuò anche il «restauro di 11 quadri antichi rimessigli dal compianto Cav. Leone» (IBAV, Verbali delle adunanze, m. 160, 28 luglio 1908).

⁴³⁵ *Visitando il Museo Leone*, in «L'Unione. Giornale della città e diocesi di Vercelli», 10 novembre 1912.

terreno si succedevano le sale delle armi antiche, la sala dei pizzi abiti e ventagli (sullo sfondo di un'ambientazione settecentesca) e la sala con riproduzioni di mobili antichi, per accedere quindi alle «gallerie dei quadri, che con felice successione, tenendo a sinistra, ci sfilano sotto gli occhi in progressione di scuole e di epoche». Negli ambienti dedicati alla pittura alcuni accostamenti avevano lo scopo di sottolineare il valore della scuola vercellese, come la vicinanza tra la *Coena Domini* di Gaudenzio, la sua copia della *Deposizione* di Perugino e la replica lombarda della *Vergine delle rocce* di Leonardo. Agli affreschi strappati di Bernardino Lanino era dedicata una sala intera e il piano terra si concludeva con un ambiente dedicato alle incisioni e ai disegni. Al primo piano (dove dieci sale erano ancora in attesa di riordino) si trovavano esposte le edizioni antiche e gli autografi, bronzi, ceramiche, vetri e oreficerie: di questa sezione del Museo si elogiava l'iniziativa di aver raccolto tutta la bibliografia legata alle opere esposte.

Nel 1913, con il procedere del riordino delle collezioni, si rendevano necessarie ulteriori vetrine per esporre «ventagli, pizzi ed acconciamenti femminili», «antifonari, libri manoscritti e pergamene», «disegni ad incisione, schizzi ed abbozzi di artisti celebri», «argenteria artistica», i «pezzi più pregevoli della collezione archeologica e degli oggetti di scavo» e di due armadi per le armi⁴³⁶.

10.2.2 *L'ordinamento delle collezioni e la conservazione dei dipinti*

Fin dall'aprile del 1907 Federico Mella aveva sollecitato l'inventariazione e catalogazione degli oggetti: affidata all'avvocato Paolo Stroppa, appassionato cultore di studi paleografici, la schedatura delle pergamene di Camillo Leone⁴³⁷, per una più generale impostazione del riordino delle collezioni il direttore dell'Istituto aveva deciso di ricorrere alle competenze di Serafino Ricci, che oltre a dirigere il Regio Gabinetto Numismatico di Brera era professore di storia dell'arte all'Università di Pavia. In seguito a una prima visita a Vercelli, Ricci suggeriva di procedere prima di tutto a una selezione qualitativa degli oggetti e di sostituire quelli di scarso pregio con altri di maggior valore; aveva inoltre dispensato utili consigli sui sistemi di classificazione e sull'adattamento dei locali, «per rendere più proficui ed agevoli gli esami dei visitatori del Museo»⁴³⁸.

A circa un anno di distanza, Ricci era in grado di fornire un quadro piuttosto dettagliato della consistenza delle collezioni numismatiche e di suggerire le opportunità di alienazione o incremento delle raccolte. Tra le sale già adibite a museo aveva inoltre individuato quella più adatta a ospitare tutta la parte numismatica, sfragistica e il medagliere: l'ambiente avrebbe dovuto ospitare anche una biblioteca numismatica (stralciata da quella generale), tavolo e sedie per gli studiosi, una vetrina speciale dedicata alla zecca di Vercelli e altri documenti storici e archeologici

⁴³⁶ *Preventivo di spesa per il mobilio tuttora occorrente al Museo Leone di Vercelli*, compilato dal geometra Piero Passera il 24 giugno 1913, in IBAV, m. 53, fasc. "Arredamento Museo Leone".

⁴³⁷ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 160, 2 febbraio 1909.

⁴³⁸ *Ibidem*, 18 giugno 1909.

che, insieme alle carte topografiche stese sulle pareti, avrebbero restituito la storia della città dall'età romana fino al presente⁴³⁹. Il completamento della serie di monete vercellesi era visto dal consiglio dell'Istituto come motivo di speciale interesse in vista del Congresso Storico Subalpino, che nel 1911 si sarebbe tenuto a Vercelli e che sarebbe stata l'occasione per presentare la prima pubblicazione scientifica sul Museo. Oltre agli scritti di Ricci e di Federico Mella, il volume avrebbe ospitato anche un testo di Giulio Cesare Faccio, a cui era stato affidato il riordino delle collezioni bibliografiche di Camillo Leone⁴⁴⁰.

A partire dal 1915, avvertendo la necessità di completare l'ordinamento dei dipinti, Federico Mella individuava un nuovo interlocutore nella figura di Alessandro Baudi di Vesme, che in qualità sia di Soprintendente alle Gallerie sia di Direttore della Regia Pinacoteca avrebbe rappresentato un punto di riferimento sul fronte attribuzionistico e della conservazione delle opere. Il rapporto con Vesme segnò una diversa polarizzazione delle relazioni a favore dell'ambiente torinese: su suo suggerimento il riordino delle raccolte di archeologia e di terracotta medievale e rinascimentale furono affidate a Giuseppe Assandria (noto per gli scavi condotti sul sito di *Augusta Bagiennorum*) con la collaborazione di Giovanni Vacchetta (direttore del Museo Civico d'Arte Antica di Torino) e di Cesare Bertea dell'Ufficio regionale⁴⁴¹. Nel 1918, inoltre, si prospettava la collaborazione del direttore del Museo di Antichità di Torino Ernesto Schiapparelli⁴⁴².

Federico Mella dovette inoltre individuare in Vesme l'autorevole interlocutore in grado di restituire la giusta fisionomia alla raccolta di opere dei maestri della scuola vercellese, vanto della città e ambito di speciale interesse per lo stesso direttore, che nel 1898 (in qualità di Presidente del Sotto-Comitato locale) aveva selezionato le opere destinate all'Esposizione di Arte Sacra di Torino⁴⁴³ e di cui si conservano numerose carte con appunti, scritti e discorsi dedicati all'arte vercellese⁴⁴⁴.

Il rapporto con Baudi di Vesme fu all'origine anche della scelta di affidare la prima importante campagna di restauro dei dipinti di scuola vercellese a fidati operatori di professione, coinvolgendo così i fratelli Emanuele e Alfredo Porta di Milano⁴⁴⁵. Le condizioni dei quadri, di cui più volte si erano deplorate le condizioni di rischio per la convivenza con la scuola femminile di disegno, erano state sottolineate da Federico Mella ancora nel 1910, in seguito alle fotografie

⁴³⁹ *Ibidem*, 19 maggio 1910. Cfr anche: *Serafino Ricci a Federico Mella*, Milano 10 maggio 1910, in ASV, FM, m. 107; *Relazione del prof. Serafino Ricci sui lavori compiuti e da fare intorno alle Collezioni Numismatiche del Cav. Camillo Leone nel Museo Leone in Vercelli*, Vercelli 25 febbraio 1912, in ASV, FM, m. 122.

⁴⁴⁰ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 161, 14 gennaio 1911. Il volume (*Museo Camillo Leone Vercelli: illustrazioni e cataloghi*, Vercelli 1910) conteneva un profilo biografico di Camillo Leone firmato da Federico Mella, una sezione dedicata a *I tipografi vercellesi e trinesi dei secoli 15 e 16: notizie ed elenchi* di Giulio Cesare Faccio e il catalogo *La Zecca di Vercelli: le collezioni numismatiche del Museo Leone* di Serafino Ricci.

⁴⁴¹ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 161, 13 febbraio e 20 marzo 1915.

⁴⁴² *Ibidem*, 3 gennaio 1918.

⁴⁴³ *Ibidem*, 22 aprile 1897 e 3 marzo 1898.

⁴⁴⁴ ASV, FM, m. 166, fasc. "Arte in Vercelli".

⁴⁴⁵ R. Genta, *La cultura del restauro a Torino nell'opera di Carlo Cussetti*, tesi di laurea in Storia della Critica d'Arte, Università degli studi di Torino, a. a. 2000/2001, rel. Michela di Macco.

realizzate da Pietro Masoero⁴⁴⁶. L'urgenza di provvedere alla sistemazione della sede museale era del resto sollecitata da più fronti e aveva trovato eco sulla stampa locale per voce di Guido Marangoni⁴⁴⁷, che dopo aver perlustrato le testimonianze artistiche vercellesi in compagnia dello stesso Masoero, «vibrante e illuminata anima di artista», aveva aspramente lamentato la mancanza di sedi espositive aperte al pubblico, e nuovamente aveva lanciato un sentito allarme per le condizioni in cui erano conservate numerose opere, che quando non erano nascoste al pubblico erano abbandonate alle esalazioni di cera e incenso delle chiese oppure ancora deturpate dalla mano vandalica di sedicenti restauratori⁴⁴⁸. Il ruolo di Masoero nel sollecitare l'attenzione sulle condizioni delle raccolte vercellesi non era casuale e non era legato unicamente alla sua veste di studioso e conoscitore della tradizione figurativa piemontese. In qualità di Presidente del Museo Borgogna stava infatti coordinando le attività di riordino della collezione e di adeguamento della sede espositiva, rinnovata nel 1915 con la costruzione di luminose gallerie di collegamento tra le due ali del palazzo e di un grande salone espositivo⁴⁴⁹.

Il direttore, che attribuiva l'incipiente deterioramento dei dipinti dell'Istituto agli sbalzi di temperatura provocati dall'accensione dei caloriferi durante il periodo invernale, in vista del rinnovamento dei locali del Museo e della ricollocazione delle opere stabiliva così di avviare un'inchiesta sull'uso del riscaldamento nei musei italiani⁴⁵⁰. Agli istituti consultati era stato sottoposto un questionario utile a fornire un quadro delle scelte operate altrove e a raccogliere opinioni e suggerimenti in proposito⁴⁵¹. Mella, che già si era pronunciato sfavorevolmente rispetto all'ipotesi di installare un impianto, nel luglio del 1911 presentava al Consiglio l'esito dell'indagine condotta: risultavano riscaldati solo i Musei Civici di Torino, il Poldi Pezzoli e la Pinacoteca di Brera

⁴⁴⁶ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 160, 19 maggio 1910.

⁴⁴⁷ Guido Marangoni (1872-1941), oltre che deputato socialista, fu cultore e critico d'arte, noto in particolare per la promozione delle arti decorative; collaboratore della rivista «Rassegna d'Arte» diretta da Francesco Malaguzzi Valeri, nel 1923 inaugurava presso la Villa Reale di Monza la prima Biennale delle Arti Decorative e nel 1928 fondava la rivista «La casa bella», da lui diretta fino al 1931. Curatore nel 1927 della *Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane*, su temi vercellesi era autore di *Il bel Sant'Andrea di Vercelli: note ed appunti critici* del 1910, del catalogo-guida della *Esposizione artisti vercellesi. Mostra di oreficeria* del 1922 e nel 1931 pubblicava per l'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo la guida *Vercelli: il Biellese e la Valsesia*.

⁴⁴⁸ G. Marangoni, *Per un centenario d'arte*, in «La Sesia», a. XXXVIII, 1908, n. 93. Il sollecito alla sistemazione di una raccolta pubblica dedicata ai maestri della scuola vercellese proveniva dalle celebrazioni del centenario della nascita di Bernardino Lanino previste per il 1910. Faceva eco all'articolo di Marangoni anche E. Pasteris, *A proposito del centenario del Lanino*, in «L'Unione», 12 set 1908.

⁴⁴⁹ Al rinnovamento del Museo Borgogna lavorarono l'ingegnere vercellese Giuseppe Leblis per la parte di progettazione e il direttore Vittorio Petterino Patriarca per il riordino delle opere: V. Viale, *Civico Museo...*, op. cit., 1969, in part. p. 14.

⁴⁵⁰ La documentazione relativa all'inchiesta è conservata in IBAV, m. 53 "Arredamento Museo Leone". Il questionario era stato sottoposto ai Musei Civici, alla Regia Pinacoteca e alla Reale Armeria di Torino, alla Pinacoteca Ambrosiana, al Museo Poldi Pezzoli, alle Pinacoteche di Brera, Bologna e Parma, al Museo Civico di Verona e Padova, alla Galleria degli Uffizi, alla Galleria dell'Accademia di Firenze, alla Galleria Pitti, al Museo di San Marco, al Civico Museo Revoltella, al Museo Archeologico di Venezia e al Museo Nazionale di Este.

⁴⁵¹ Le domande poste erano le seguenti: 1°. I locali vengono riscaldati d'inverno? 2°. Quale sistema di impianto di riscaldamento è stato adottato? 3°. L'impianto è tenuto continuamente in azione durante l'inverno? 4°. Quale temperatura media viene raggiunta? 5°. I locali sono aperti al pubblico in ogni giorno della settimana? 6°. Il riscaldamento non arreca danno alle pitture su tavole ed agli affreschi trasportati su tela?

a Milano e la Galleria degli Uffizi, secondo i quali una temperatura non superiore ai 18° era ritenuta innocua per la conservazione delle opere. Di segno opposto altri autorevoli pareri, come quello del direttore della Pinacoteca di Bologna Anacleto Guadagnini e di Guido Carocci per il Museo di San Marco a Firenze, con osservazioni sufficienti a scoraggiare qualunque iniziativa precedentemente ipotizzata⁴⁵².

A pochi mesi dall'apertura Federico Mella decideva di rivolgersi a tutte e tre le soprintendenze torinesi (quindi a Vesme, d'Andrade e Schiapparelli) per ricevere le necessarie indicazioni in merito a restauratori ritenuti adatti per l'intervento sulle opere del Museo⁴⁵³. Sul finire del 1913, nel corso di una visita, anche Malaguzzi Valeri aveva sollecitato di provvedere alla conservazione dei dipinti, in particolare delle opere su tavola, e aveva suggerito di rivolgersi ai fratelli Porta di Milano, «che ha assicurato essere artisti provetti, pur praticando prezzi onesti»⁴⁵⁴. Seppur richiesto, il parere degli uffici torinesi giunse solo con un certo ritardo, tanto che gli operatori milanesi, suggeriti anche dallo stesso Vesme che già aveva avuto modo di sperimentare le loro capacità, fornirono il loro dettagliato preventivo solo nel gennaio del 1915. La proposta, esito di un minuzioso sopralluogo effettuato a Vercelli, comprendeva ben 43 dipinti, divisi per sala, indicati mediante il numero di inventario e accompagnati dall'indicazione dei lavori necessari e delle operazioni da effettuare⁴⁵⁵. Recatosi a verificare le effettive necessità, Vesme suggeriva di limitare le operazioni di trasporto e intelaiatura prospettate e classificava i dipinti da restaurare in tre gruppi a seconda del grado di urgenza del restauro. Condivisa quindi con la Soprintendenza una nuova proposta di intervento riguardante 19 dipinti, nella primavera del 1916 i fratelli Porta vedevano così confermato l'incarico⁴⁵⁶. I lavori ebbero inizio nel mese di agosto, e fino a dicembre vennero condotti «con ogni maggiore diligenza» sotto la supervisione di Vesme:

[...] già sono state eseguite tutte le operazioni di raddrizzamento e di applicazione di speciali intelaiature a tergo per i dipinti su tavola e le rifoderature per i dipinti su tela; inoltre è stata, con buon esito, compiuta la delicata e lunghissima operazione del trasporto, da tavola (che era completamente rovinata dal tarlo) su tela, del pregevole dipinto del Giovanone⁴⁵⁷, come pure il trasporto di altro grande dipinto su tela. In quanto alla parte artistica del restauro, già essa era stata ben avviata con la pulitura dei vecchi cattivi restauri (operazione questa che ha già restituiti all'antica bellezza, sia di forma che di colore, la maggior parte dei dipinti in parola), quando il giorno 16 corrente mese, è stato chiamato alle armi il pittore Alfredo Porta che specialmente doveva attendere a tale parte artistica; ond'è che i lavori relativi dovettero

⁴⁵² Cfr. Appendice 10d.

⁴⁵³ La bozza della lettera, datata 9 gennaio 1913, si trova in IBAV, m. 497 "Restauro".

⁴⁵⁴ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 161, 22 novembre 1913.

⁴⁵⁵ *Preventivo di spesa per il restauro di dipinti esistenti nel "Museo Leone"*, presentato dallo "Studio Artistico Pittura – Restauro Fratelli Porta" di Milano all'Istituto di Belle Arti il 29 gennaio 1915, in IBAV, m. 497 "Restauro".

⁴⁵⁶ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 161, 13 febbraio 1915 e 23 marzo 1916.

⁴⁵⁷ Si tratta della *Madonna in trono incoronata da angeli fra san Giovanni Battista e san Maurizio* (V. Viale, *Civico Museo...*, op. cit., 1969, cat. 35, dove viene indicato lo stato di conservazione «non buono» e che venne trasportato e «largamente ripreso» dai fratelli Porta). Il trasporto su tela era stata un'operazione ritenuta indispensabile ma delicata dai fratelli Porta, che avevano voluto concordare le operazioni da farsi direttamente con il Conte Vesme: *Cavigiolio a Federico Mella*, Vercelli 5 ottobre 1916, in ASV, FM, m. 106.

essere sospesi⁴⁵⁸.

Le operazioni poterono essere riprese infatti solo a guerra ultimata, nell'ottobre del 1919, e in quello stesso periodo si provvide anche all'acquisto di sei nuove cornici dalla ditta Carlo Cavallotti di Milano⁴⁵⁹, secondo fogge e misure concordate con i fratelli Porta, che ne seguirono anche il montaggio provvedendo all'eventuale adattamento di alcuni dipinti⁴⁶⁰. Al laboratorio di restauro milanese furono chiesti preventivi anche per il trasporto di alcuni affreschi (della Chiesa del Carmine e dell'abitazione della famiglia Arborio Gattinara), lavoro che sarebbe stato però affidato alla fine degli anni '20 a Maria Boccalari, a quel tempo operatrice di fiducia dell'allora soprintendente Guglielmo Pacchioni⁴⁶¹.

10.3 Vittorio Viale e i musei vercellesi

10.3.1 *Una «intelligenza ed alacrità veramente notevole»: Viale al Museo Leone*

Tra i primi atti che registrano la presenza di Viale a Vercelli il rapporto di fiducia con Guglielmo Pacchioni emerge a più riprese, a corroborare una reciproca stima tra queste due figure e lo scambio di idee che dovette presiedere non solo alle scelte di acquisti o restauro di opere⁴⁶², ma anche alla condivisione dei progetti museografici che i due avrebbero condotto quasi in parallelo nella prima metà degli anni '30⁴⁶³.

Nel 1928 la necessità di procedere al riordino di molti oggetti non ancora esposti e alla compilazione di un catalogo delle collezioni a uso dei visitatori spinse il nuovo direttore dell'Istituto, Carlo Verzone, a contattare Vittorio Viale. Nativo di Trino Vercellese ma residente a Torino, vi era tornato dopo gli studi in archeologia condotti a Roma e dopo la breve esperienza di ispettore

⁴⁵⁸ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 161, 22 dicembre 1916.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, 26 settembre 1919.

⁴⁶⁰ La documentazione sulla progettazione e l'esecuzione delle cornici è conservata in IBAV, m. 53 "Arredamento Museo Leone".

⁴⁶¹ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 162, 28 novembre 1921, 25 settembre 1928 e 4 febbraio 1930.

⁴⁶² Cfr. per esempio: *Verbale del consiglio di direzione 6 maggio 1929*, *ibidem*, dove si riportano proposte e suggerimenti per gli acquisti espressi da Pacchioni tramite Viale.

⁴⁶³ Oltre al riordino e allestimento dei musei vercellesi, nel 1934 Vittorio Viale inaugurava la nuova sede del Museo Civico d'Arte Antica in Palazzo Madama, mentre Guglielmo Pacchioni aveva concluso nel 1932 il riallestimento della Galleria Sabauda: A. Griseri, 1930. *In Palazzo Madama con Vittorio Viale. Attualità di un modello di museo*, in S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città*, op. cit., 1996, pp. 3-6; E. Pagella, "Uno specialista perfetto". *Sull'attività di Vittorio Viale...*, op. cit., 2002; P. Astrua, *Guglielmo Pacchioni*, in AA.VV., *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 434-445; P. Astrua, C. E. Spantigati, *La Galleria Sabauda*, in C. E. Spantigati (a cura di), *De Van Dyck à Bellotto. Splendeurs à la cour de Savoie*, catalogo della mostra di Bruxelles, Torino 2009, in part. pp. 24-25.

presso la Soprintendenza alle Antichità delle Marche⁴⁶⁴. Il giovane studioso «per analoghi studi e lavori già compiuti, come per le buone informazioni su di lui avute da persone di indubbia serietà – risulta[va] possedere i requisiti di competenza ed onestà necessari»⁴⁶⁵. Verificatane la disponibilità, gli fu conferito l'incarico di esame, riordino e catalogazione delle collezioni del Museo Leone, cui si dedicò «con diligenza ed alacrità veramente lodevole»⁴⁶⁶. Accanto a lui, Guglielmo Pacchioni si occupava del riordino della quadreria dell'Istituto⁴⁶⁷.

La pronta dedizione del giovane dovette essere di stimolo per avviare un'opera di aggiornamento museografico: a fine anno Viale esponeva al Consiglio di direzione dell'Istituto il lavoro già compiuto e quello da farsi, e riusciva a ottenere lo stanziamento di una prima somma da destinare all'esecuzione di nuove vetrine e alla sistemazione dei locali per l'esposizione⁴⁶⁸. Secondo una modalità che sarà tipica nel suo operato, Viale procedeva di pari passo con la sistemazione scientifica delle raccolte e con la predisposizione della loro più efficace presentazione al pubblico: la nuova sistemazione da lui suggerita assegnava alle opere e agli oggetti «un collocamento organico e tecnico che certamente incontrerà l'approvazione degli studiosi e non mancherà di destare il più vivo interesse di quanti visiteranno il Museo, specialmente considerato che ogni collezione avrà apposite tabelle illustrative ed ogni oggetto una particolare indicazione»⁴⁶⁹. A favore dei visitatori deponeva anche lo studio accurato delle vetrine, che dovevano garantire la più completa accessibilità alla vista degli oggetti e che Viale aveva seguito personalmente nelle fasi di progettazione e di prova⁴⁷⁰. I lavori videro una ulteriore accelerazione verso l'estate, in vista della visita del Re a Vercelli, ma subirono un rallentamento a partire dal 1930, quando Viale ricevette l'incarico della direzione torinese.

Nel maggio del 1929 Viale aveva accompagnato in visita al Museo Leone il prof. Goffredo Bendinelli, ordinario di archeologia all'Università di Torino, che aveva pubblicato su «La Stampa» una dettagliata e lusinghiera cronaca⁴⁷¹. L'articolo fotografava la situazione del Museo a lavori in corso: la galleria dei «tesori di pittura» si presentava nel complesso assestata, mentre il piano nobile di Palazzo Langosco si offriva «ancora in parte come una specie di cantiere di oggetti archeologici e artistici sparsi per ogni sala», accompagnato da un accurato schedario in via di compilazione. Viale aveva così accompagnato il professore alla scoperta di questi «ventimila oggetti da Museo» e all'esplorazione della quindicina di sale che, nella sua mente, già avevano ricevuto la loro destinazione: l'*Antiquarium* (con le collezioni egizia, preistorica, dei circa 450 vasi

⁴⁶⁴ Cfr. *Notizie biografiche e attività*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale*, Torino 1967, pp. 136-139.

⁴⁶⁵ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 162, 19 giugno 1928.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, 25 settembre 1928.

⁴⁶⁷ *Relazione di Vittorio Viale sul riordino del Museo Leone*, sd [1929?], in AMCT, CMS 32. Probabilmente si tratta del testo fornito da Viale al prof. Bandinelli, cfr. n. 471.

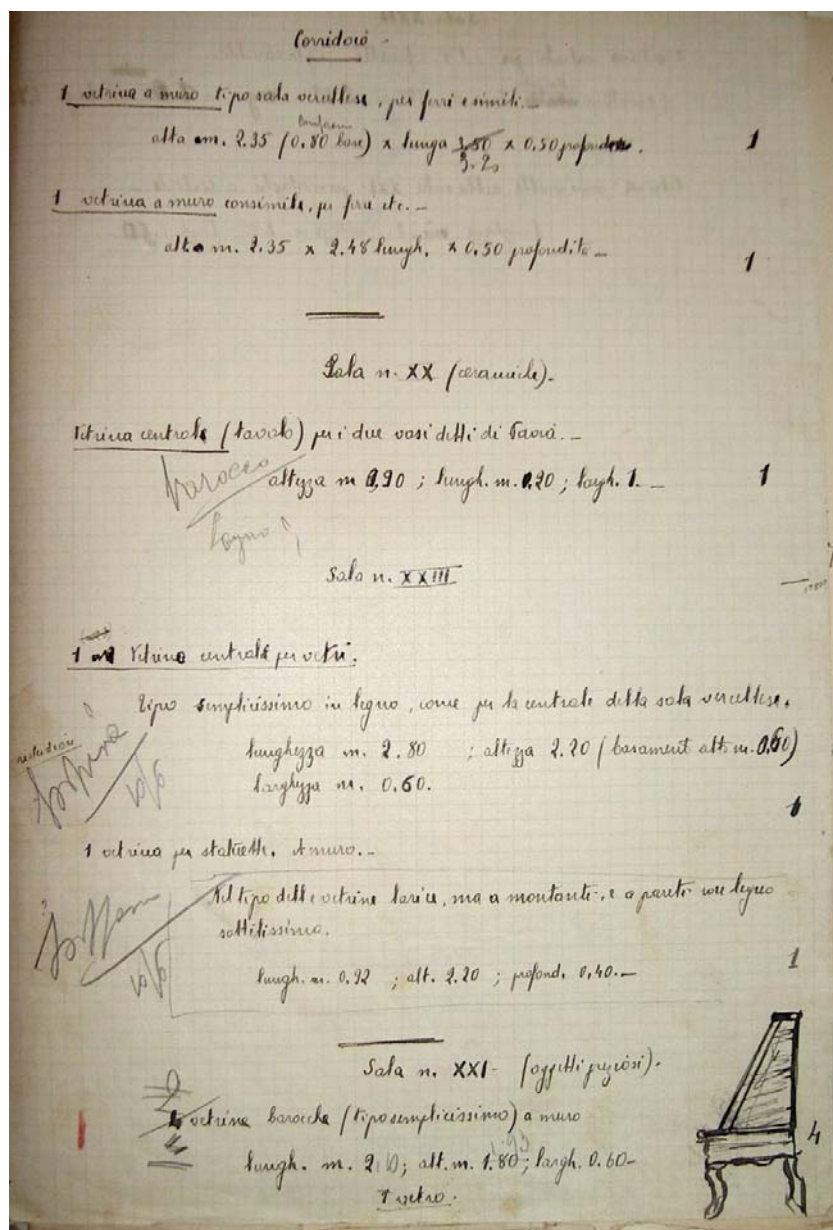
⁴⁶⁸ *Verbale del consiglio di direzione 11 dicembre 1928*, *ibidem*.

⁴⁶⁹ *Verbale del consiglio di direzione 18 giugno 1929*, *ibidem*.

⁴⁷⁰ La documentazione sulle vetrine progettate nel 1929, la cui realizzazione fu affidata all'artigiano Giovanni Raghino di Vercelli, è conservata in IBAV, m. 53 "Arredamento Museo Leone", insieme al *Riassunto fabbisogno vetrine* e ad altra documentazione di studio di mano di Vittorio Viale.

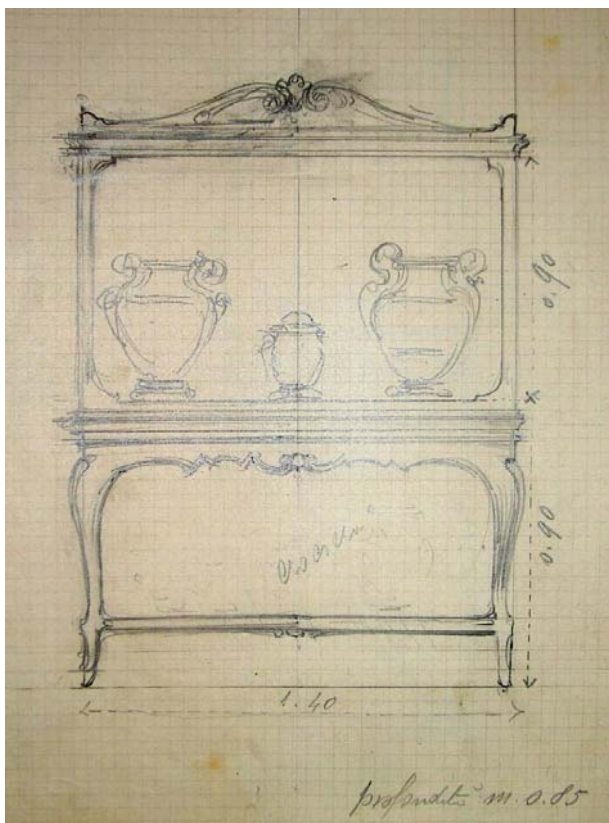
⁴⁷¹ L'articolo, uscito sul quotidiano torinese il 14 giugno 1929, fu riprodotto sulla stampa vercellese: G. Bendinelli, *Il Museo Leone a Vercelli*, in «La Sesia», n. 50, 21 giugno 1929.

greco, italo-greco e messapico e di arte etrusca e romana), la sala delle antichità vercellesi, delle raccolte numismatiche, degli editori vercellesi e dei codici miniati, della biblioteca, e infine le sale dedicate alle arti decorative. A queste Viale aveva attribuito una suddivisione per tipologie di oggetti, rispettando così l'impostazione seriale tipica di queste raccolte e prefigurando alcune scelte che sarà possibile ritrovare in Palazzo Madama: «la sala cioè delle ceramiche moderne, smaglianti nei colori e superbe nelle forme, dove sono rappresentate le più note fabbriche italiane, di Urbino, di Venezia, di Vinovo, di Savona, di Capodimonte; e ancora le sale dei ferri battuti, dei bronzi artistici, dei vetri, degli avori, degli smalti, dei gioielli, di arte varia e di varia natura»⁴⁷².



Indicazioni di Vittorio Viale per
 le vetrine del Museo Leone
 (1929)
 in: IBAV, m. 53 "Arredamento
 Museo Leone".

⁴⁷² Ibidem.

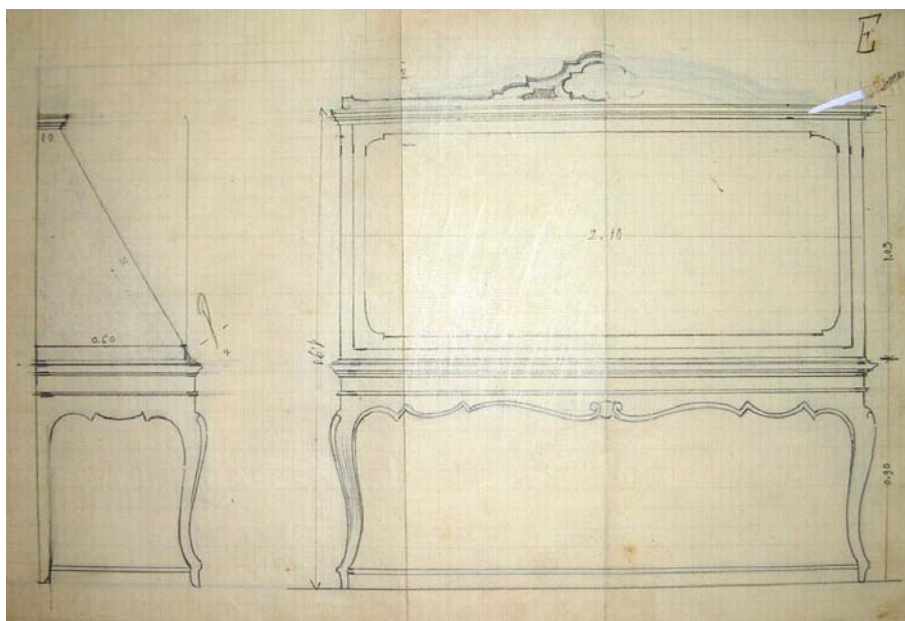


«Salone ceramiche.

Vetrina stile barocco a quattro facciate, in legno noce verniciato a stoppino, dimensioni: lungh. m. 1,40, altezza m. 1,90 e profondità m. 0,85»

(dalla scrittura privata tra l'Istituto di Belle Arti di Vercelli e il fornitore Giovanni Ranghino, Vercelli 27 luglio 1929, in: IBAV, m. 53 "Arredamento Museo Leone".)

«Sala oggetti preziosi:
N° quattro vetrine stile barocco ad una facciata, in legno noce verniciato a stoppino, con schienale in legno dolce o compensato, dimensioni di ognuna: lungh. m. 2,10, altezza m. 1,93, prof. 0,70»
(come sopra).



La situazione vercellese intanto andava aprendosi a prospettive interessanti, con la decisione di procedere alla nomina di un direttore che unisse sotto di sé la responsabilità tanto del Museo Leone quanto del Borgogna. La complementarietà tra i due istituti cittadini non era tema nuovo tra gli amministratori locali; in diverse occasioni si erano ipotizzati scambi e cessioni tra i due musei, come per esempio nel 1921, quando Pietro Masoero «osservato che nel Museo Leone vi sono insieme con gli oggetti d'arte antica oggetti artistici moderni, aveva rivolta al Consiglio la raccomandazione di studiare se non era il caso di prendere accordi con l'Amministrazione del Museo Borgogna per ivi depositare i secondi, ricevendo per contro in deposito nello stesso Museo Leone gli oggetti d'arte antica di proprietà dell'altro Museo»⁴⁷³. Lo stesso Viale, nel 1929, aveva chiesto che le collezioni di oggetti egiziani, vasi apuli e maioliche di Leone potessero essere integrate da alcuni pezzi sparsi presenti nel Borgogna, in cambio eventualmente di alcuni dipinti di arte moderna⁴⁷⁴.

Nell'ottica di ottimizzare la gestione degli enti morali e ancorarli a una più salda conduzione, il Podestà di Vercelli aveva avviato nel 1931 le pratiche per affidare a un'unica persona «di indiscutibile competenza» l'incarico della direzione artistica e del riordino del Museo Leone e del Museo Borgogna, assecondando la direttiva governativa che prescriveva «che non si disperdano le forze di Enti che mirano a fini uguali o consimili, ma che esse debbano associarsi in un'azione organica ed unitaria»⁴⁷⁵. Per Viale questa sarebbe stata l'occasione per imprimere un'impronta indelebile sulla fisionomia dei musei cittadini.

10.3.2 *Un nuovo e razionale ordinamento*

Le condizioni di conservazione dei dipinti dell'Istituto continuavano a rappresentare uno dei limiti più preoccupanti per le gallerie del Museo Leone, le cui modifiche avrebbero comportato spese ingenti. D'altro canto, l'amministrazione del Museo Borgogna aveva nel frattempo deliberato la costruzione di nuovi locali che, muniti di riscaldamento, avrebbero costituito la sede più adatta per le opere di pittura. Essendo già state unificate le due direzioni, non si esitava quindi ad approvare la proposta di scambio tra i due musei, che «assumerebbero carattere più organico qualora il Museo Leone cedesse i propri dipinti (esclusione fatta di quelli che fossero necessari per decorare le varie sale) in deposito al Museo Borgogna, e questi a sua volta depositasse al Museo Leone gli ori, le porcellane e altri oggetti d'antichità e d'arte da esso posseduti»⁴⁷⁶. Essendo pochi i dipinti lasciati da Camillo Leone, la scelta non avrebbe compromesso le condizioni da lui poste per la propria eredità, e si prevedeva comunque di rendere evidenti i rispettivi depositi mediante l'indicazione su cataloghi e cartellini.

Prendeva così avvio una nuova stagione di progettazione e attività, a partire dal recupero

⁴⁷³ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 162, 29 aprile 1921.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, 6 maggio 1929.

⁴⁷⁵ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 163, 5 giugno 1931.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, 12 luglio 1932.

dei dipinti su tavola che Vittorio Viale nel 1931 aveva sottoposto al proprio restauratore torinese di fiducia, Carlo Cussetti⁴⁷⁷. Questi tra il 1933 e il 1935 pose mano a numerosi dipinti, oltre ad aver «ripulito e rialzato di tono di colore» oltre quaranta affreschi strappati, restituendo «a tutti la loro bellezza primitiva»⁴⁷⁸. L'intervento che Viale considerava più significativo era quello sul *Polittico di Bianzé*, oggetto di una delle più fortunate e significative acquisizioni che il direttore era riuscito a garantire ai musei vercellesi, recuperando i due scomparti rubati dalla chiesa cimiteriale nel 1920 e riconoscendo l'autografia di Defendente Ferrari⁴⁷⁹.

Con la stessa cura posta nel sovrintendere alla realizzazione delle cornici, che per le tavole di scuola vercellese dovevano essere realizzate secondo criteri di affinità stilistica, Viale seguiva la fornitura di mobili antichi per gli ambienti di Casa Alciati, che tra il 1930 e il 1934 l'ingegnere Paolo Verzone aveva recuperato e che era stata definitivamente collegata al Museo Leone, di cui rappresentava ora l'ambiente di ingresso. L'acquisto dall'antiquario torinese Accorsi di due sedie, quattro poltrone "Savonarola" e due grandi tavoli doveva accordarsi all'opportunità

[...] di arredare qualcuna delle sale con adatti mobili che abbiano ad eliminare, nel visitatore, il senso di freddezza prodotto dalla attuale mancanza di un qualsiasi arredamento; ritenuto che data la natura della costruzione e l'interesse che la medesima desta, specialmente per gli studiosi d'arte, non si può prescindere – anche per gli scopi culturali che si prefigge il Museo – dall'obbligo di porre ogni cura perché la provvista dei mobili [...] abbia a riflettere esemplari originali dell'epoca della stessa costruzione»⁴⁸⁰.

Nel settembre del 1934, in occasione del XXVII Congresso Storico Subalpino, il conte Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon fu accompagnato dal commissario Ugo Severini a visitare i Musei Borgogna e Leone nel loro nuovo e "razionale" ordinamento, insieme alla Casa Alciati appena restaurata. Il Borgogna aveva così assunto l'identità di «vera e propria galleria vercellese di pittura», dove «splende ed eccelle, per numero, sopra tutte le altre, la gloriosa scuola Vercellese», mentre le raccolte del Museo Leone (selezionate, ordinate e arricchite dalla cessione del Lapidario Bruzza effettuata dal Municipio) avallavano l'intenzione di fare del Museo «il centro provinciale di raccolta di quanto ha attinenza con la storia e l'arte del Vercellese, dalle sue più remote origini, al vicino fulgidissimo Risorgimento»⁴⁸¹.

Nel catalogo edito per l'occasione Vittorio Viale presentava le raccolte ospitate nei due

⁴⁷⁷ *Ibidem*, 5 giugno 1931, *ibidem*. Su Cussetti: R. Genta, *La cultura del restauro a Torino...*, op. cit., 2001.

⁴⁷⁸ Nota dei restauri eseguiti ad alcuni dipinti antichi di proprietà del detto Museo e che ora fanno parte della Quadreria del Civico Museo Borgogna, copia della nota trasmessa da Carlo Cussetti all'Amministrazione del Civico Museo Leone di Vercelli il 20 dicembre 1934, in IBAV, m. 497 "Restauri".

⁴⁷⁹ V. Viale, *Guida ai musei di Vercelli*, Vercelli 1934, p. 95 e tav. XXXVIII; V. Viale, *Civico Museo...*, op. cit., 1969, cat. 30 e tavv. 34-36. Viale affidò a Cussetti anche il disegno della cornice, «da costruirsi appositamente in stile dell'epoca delle pitture» (dalla deliberazione del Commissario Prefettizio del 24 novembre 1934, in IBAV, m. 53, "Arredamento Museo Leone").

⁴⁸⁰ Dalla delibera del Commissario Prefettizio del 26 ottobre 1934, in IBAV, m. 53, "Arredamento Museo Leone".

⁴⁸¹ Dalla relazione pronunciata da Ugo Severini a Cesare Maria De Vecchi, riportata in V. Viale, *Guida ai Musei di Vercelli*, Vercelli 1934, pp. 7-12.

istituti, museo «essenzialmente antiquario e delle arti decorative» il Leone e «galleria di pittura antica e moderna» il Borgogna⁴⁸².

La visita al Museo Leone, introdotta dagli affreschi recuperati di Casa Alciati, prendeva avvio dalle gallerie di collegamento con Palazzo Langosco, dove erano esposti i marmi e le iscrizioni di età romana e medievale, compresi i mosaici provenienti dall'antica Basilica di Santa Maria Maggiore e le terrecotte ornamentali. Le sale al piano terra del palazzo settecentesco ospitavano la raccolta di armi di Camillo Leone, le stoffe e i pizzi, mentre nell'atrio erano esposte due significative testimonianze della storia vercellese: la porta cinquecentesca della Cappella dell'Ospedale Maggiore e la berlina di gala del cardinale Martiniana. Le undici sale del primo piano ospitavano l'*antiquarium*, le antichità vercellesi, le raccolte numismatiche, i codici miniati, gli incunaboli e i tipografi vercellesi, i ferri battuti, i vetri e le antichità precolombiane, il ricco nucleo di ceramiche divise in due ambienti, per chiudere con le ultime salette dedicate a oggetti minuti e preziosi (placchette in argento sbalzato, miniature e intagli, monili, avori, smalti, bronzetti e argenteria).

Alla Galleria di pittura si accedeva dal palazzo Borgogna; le opere erano disposte nelle gallerie «moderne, vaste e luminosissime» del giardino, esito degli interventi di ampliamento del 1915 con l'aggiunta di tre nuovi ambienti :

Semplice è stato il criterio adottato per l'ordinamento. Nelle sale, fatte accoglienti e gaie, i quadri sono ordinati in una successione storico-cronologica, accostando però sempre, e qualche volta anzi riunendo in ambienti a sé, le opere di un determinato centro artistico. Con tutto ciò non ci si è mai dimenticati del criterio estetico, che deve sempre presiedere alla presentazione di opere d'arte; e mentre se ne è avuta particolare cura negli accostamenti e nelle riunioni, si è soprattutto dato ai dipinti di alto pregio il necessario dovuto risalto. Scelte del resto, con prove e riprove, le più adatte, riposanti tinte per i fondi delle pareti, tutte le opere hanno avuto sempre largo respiro di luce e di spazio. Certo così, come ora si presenta, la galleria Borgogna è, fra le minori raccolte italiane, una delle più ordinate, complete e belle⁴⁸³.

L'atrio e le prime tre sale ospitavano gli affreschi strappati dell'Istituto di Belle Arti, per poi passare ai maestri italiani dei secoli XV e XVI, ai maestri veneti del '500, alle quattro grandi sale dedicate alla pittura piemontese del XV e XVI secolo, e infine alla pittura fiamminga, alle opere di '600 e '700 e alla pittura moderna italiana e straniera. L'allestimento curato da Viale era improntato a una rigorosa linearità: le opere si presentavano in linea di massima in fila unica, debitamente distanziate e allineate su un marcapiano sporgente, destinato ad accogliere anche i cartellini in ottone dorato; le sale, illuminate dai lucernari del soffitto e qua e là intervallate da setti divisorii per ampliare la superficie espositiva, erano dominati da colori chiari e neutri; infine sporadici arredi sapientemente disposti completavano l'architettura degli interni con un ultimo tocco di equilibrio compositivo.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 17.

⁴⁸³ *Ibidem*, pp. 77-78.

10.3.3 *Una mostra per uno dei musei «più moderni come ordinamento museografico»*

La sistemazione data al Borgogna per l'apertura del 1934 rispecchia sostanzialmente un assetto definitivo per il Museo, a cui nel dopoguerra furono restituite anche le sale di abitazione del collezionista, il cui allestimento è stato però realizzato solo in tempi molto recenti. Per il Museo Leone Vittorio Viale progettò invece un significativo intervento di aggiornamento museografico, esito della fortunata collaborazione con Augusto Cavallari Murat.

Nel giugno del 1937, nel pieno svolgimento della prima mostra sul barocco piemontese in 54 sale di Palazzo Carignano a Torino, Viale informava l'amministrazione del Museo Leone che il piano di sistemazione generale e definitivo dell'intero complesso era quasi pronto: «studiato da me, e secondo le mie direttive, dall'ing. Cavallari Murat [...] investirebbe tutte le raccolte in modo da rendere il Museo uno dei più moderni come ordinamento museografico»⁴⁸⁴. A gennaio dell'anno successivo il direttore poteva dunque presentare al Consiglio di direzione la propria relazione sul progetto di massima. Il restauro di casa Alciati e, soprattutto, l'ingresso delle raccolte del Lapidario Bruzza imponevano infatti una definitiva sistemazione per le raccolte del museo, tenendo anche conto della necessaria demolizione di una parte del fabbricato cadente in rovina e la necessità di porre mano alle gallerie fatte costruire dal Mella, ora lasciate libere dal trasferimento dei dipinti al Borgogna. Pur riconoscendo i meriti dei precedenti ordinamenti delle collezioni del Museo, Viale biasimava la mancanza di una visione d'insieme e sentiva come urgente un ripensamento del percorso espositivo, «perché il Museo, in genere, deve essere come un libro, cioè chiaro, accogliente e fonte di diletto e di gioia»⁴⁸⁵.

Pochi mesi dopo, nella stessa seduta in cui si approvavano i prestiti per la mostra torinese "Gotico e Rinascimento in Piemonte", Viale e Cavallari Murat presentavano il progetto definitivo⁴⁸⁶, la cui realizzazione sarebbe stata approvata a fine anno quale presupposto alla realizzazione della mostra "Vercelli e la sua provincia dalla romanità al fascismo"⁴⁸⁷. L'evento, organizzato per celebrare la visita in città del Duce, a sancire l'elevazione della città a capoluogo di Provincia avvenuta nel 1927, si presentava quale occasione di tale visibilità da incoraggiare l'amministrazione del Museo a deliberare l'ingente spesa e a sottoscrivere l'avvio di una fase intensa e vorticosa di opere strutturali e allestimenti. In poco più di quattro mesi si dovevano sgombrare 25 sale del museo, procedere con demolizioni e restauri, costruire la manica di raccordo progettata da Cavallari Murat e allestire gli spazi interni, compreso il percorso espositivo della mostra.

Il rinnovamento del Museo Leone rappresenta un caso significativo nella museografia italiana di quegli anni, di cui rimane tuttora una testimonianza pressoché intatta. Piena

⁴⁸⁴ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 163, 22 giugno 1937.

⁴⁸⁵ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 163, 21 gennaio 1938.

⁴⁸⁶ *Verbale del Consiglio di direzione 21 giugno 1938, ibidem*. Per i disegni e la documentazione di progetto per l'ampliamento del Museo Leone di Viale e Cavallari Murat si rinvia a: AMCT, CMS 31 e CMS 33; IBAV, m. 58 "Lavori di ampliamento e restauro Museo Camillo Leone Vercelli" e m. 31 "Progetto di ordinamento e ampliamento Museo Leone Ing. A. Cavallari Murat 1939". Cfr. Appendice 10e.

⁴⁸⁷ IBAV, Verbali delle adunanze, m. 163, 30 dicembre 1938.

manifestazione del rapporto tra architetto-progettista e direttore-storico dell'arte, sede di sperimentazione nell'utilizzo dei materiali e nelle scelte illuminotecniche, si presenta quale raffinato manifesto del retorico e magniloquente afflato che percorre le opere pubbliche del ventennio⁴⁸⁸. Gli scritti di Cavallari Murat ci aiutano a coglierne alcuni essenziali elementi di studio e progettazione: l'ingegnere già aveva condotto una ricca esperienza nel campo degli allestimenti effimeri, dove aveva maturato accurate riflessioni e sperimentazioni sui procedimenti costruttivi più idonei per le ambientazioni provvisorie⁴⁸⁹. A Vercelli si era concentrato particolarmente sull'impostazione degli edifici, governati da una scelta simmetria favorevole all'impianto del percorso espositivo⁴⁹⁰, e sulla valorizzazione degli oggetti, secondo il principio che «incorniciatura e illuminazione sono da determinarsi tanto come azione critica estetica quanto come azione tecnologica». La Sala Romana del nuovo allestimento traduce questo principio e lo declina in più modi, per esempio con l'uso della pietra di Luserna lavorata a spacco quale sfondo per «la levigatezza del marmo statuario»⁴⁹¹ oppure ancora con l'individuazione di differenti sorgenti e tecniche di illuminazione per inserire nell'itinerario della mostra elementi di sorpresa e stupore per il visitatore.

Alla preparazione della mostra lavorarono un gran numero di professionisti e artisti, come risulta dal lungo elenco con cui Viale apriva il catalogo⁴⁹²: Cavallari Murat, oltre ai lavori esterni, si era occupato delle prime nove sale; molte altre erano state allestite dall'architetto Giovanni Ricci (che con Viale aveva progettato il trasferimento del Museo Civico d'Arte Antica di Torino in Palazzo Madama) con il pittore Enrico Paolucci, una dall'architetto Piero Bora con il pubblicista Rodolfo De Bernardi e altre sei dagli architetti Bianchetti e Pea con il pittore Vero Migliorati e Armando Comez. Il percorso coniugava celebrazione delle origini ed esaltazione della capacità produttiva ed economica della Vercelli contemporanea, con una presentazione selettiva e talvolta estetizzante dei reperti del Museo Leone entro un itinerario storico che attraversava l'età romana, la città cristiana e comunale, le eccellenze artistiche e artigianali, per concludere con l'inevitabile nesso tra

⁴⁸⁸ Per un inquadramento nazionale, cfr. A. Martini, *Il progetto del nuovo museo in Italia nel Novecento. Dibattito e architettura 1932-1961*, tesi di dottorato in Storia e critica dei beni architettonici e ambientali, Politecnico di Torino, rel. Rosa Tamborrino, XVI ciclo, luglio 2004.

⁴⁸⁹ Per restare negli anni '30, l'ingegnere firmò gli allestimenti delle maggiori mostre torinesi, come la mostra sul Barocco del 1937 e quella su "Gotico e Rinascimento" nel 1939 (entrambe curate da Viale), dove aveva affrontato il tema delle ambientazioni, o come la Mostra Storica del 1935 in Palazzo Carignano, dove si era misurato con la restituzione dei documenti e di atmosfere storiche: A Cavallari Murat, *Come carena viva. Scritti sparsi*, Torino 1982 (in particolare: *Pietre vere e muri simulati nei musei* (1939), pp. 342-349; *Mostra storica a Torino Anni Trenta* (1935), pp. 349-357).

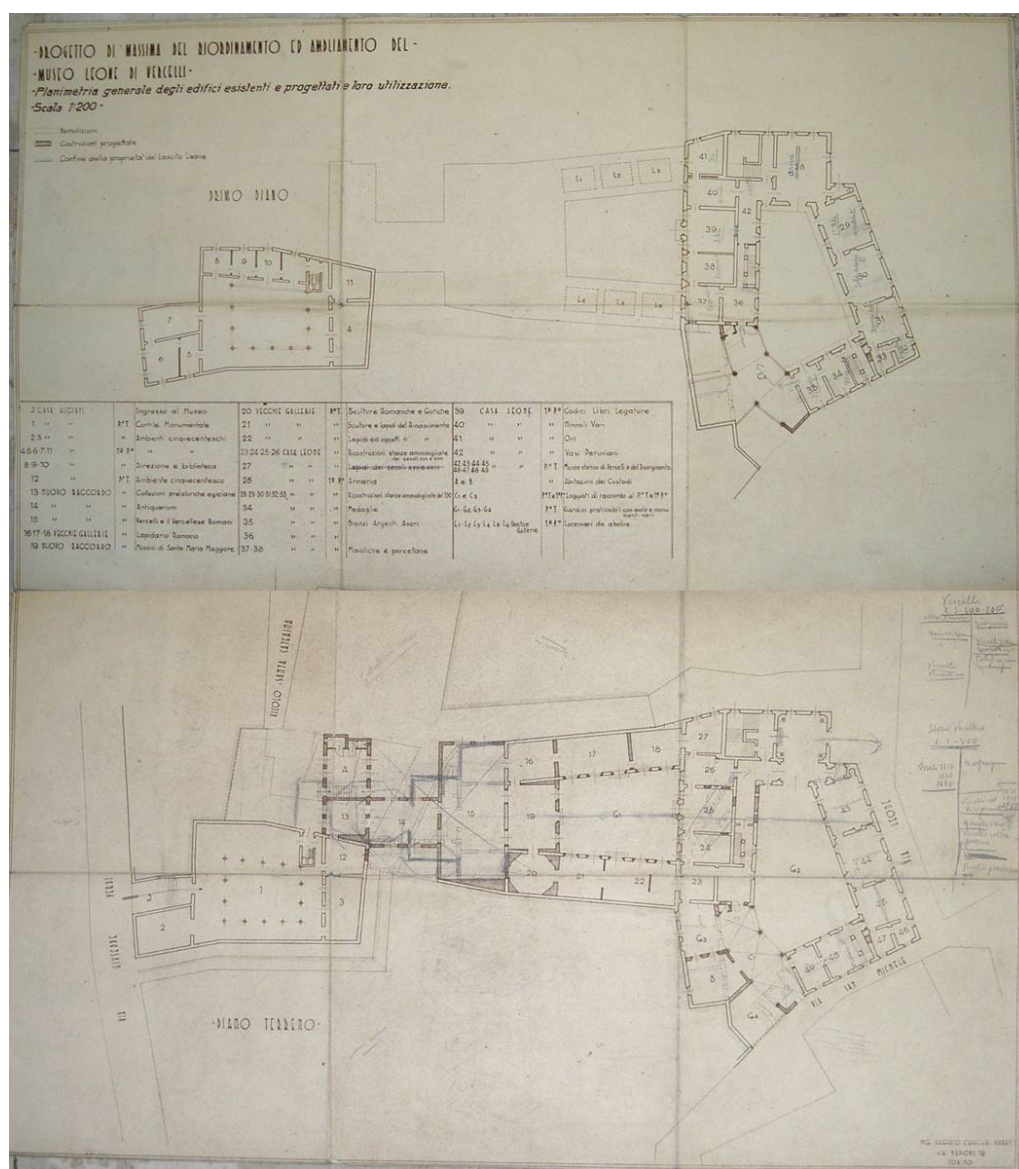
⁴⁹⁰ Il progetto contemplava «il raccordo fra le maniche incomplete del fabbricato verso la via di S. Michele, raccordo che ha preoccupato assai il progettista per ottenere che la nuova costruzione, oltre che servire a semplificare il percorso interno, risolvesse il difficile problema di allacciamento, senza disturbare, alle linee esistenti e di completare, quasi fosse un restauro, le belle linee architettoniche di questo eccezionale monumento dell'arte barocca piemontese. La soluzione che viene proposta risolve pure il problema urbanistico di correggere e migliorare lo slargo di via S. Michele e di creare in fondo a questo una decorosa quinta per chi giunge lungo detta via dal centro cittadino»: IBAV, Verbali delle adunanze, m. 163, 31 gennaio 1939.

⁴⁹¹ A. Cavallari Murat, *Prove museali a Torino e Vercelli* (1939), in Idem, *Come carena viva. Scritti sparsi*, Torino 1982, p. 359. Per una lettura della Sala Romana e dei suoi codici comunicativi si rinvia a F. Conti, *La sala "Romana" del Museo "C. Leone" di Vercelli*, in «Bollettino storico vercellese», a. XXVII, n. 50, 1998, pp. 99-120.

⁴⁹² V. Viale (a cura di), *Vercelli e la sua provincia dalla romanità al fascismo. Mostra di storia, di arte, di economia*, Vercelli 1939.

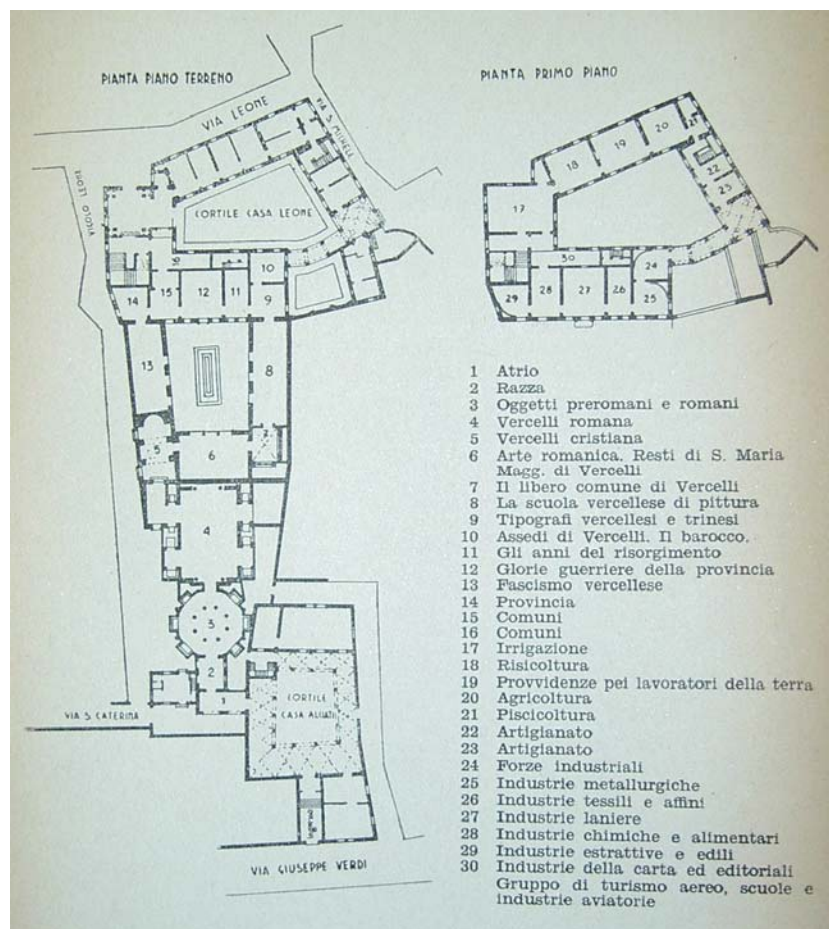
Risorgimento e fascismo.

L'ingente impegno di opere e materiali, oltre alle numerose soluzioni d'emergenza per consentire l'inaugurazione (come le pietre da rivestimento e i pavimenti in pietra per ovviare all'inconveniente delle pareti ancora eccessivamente umide) determinarono una consistente crescita della spesa, a più riprese occasione di timore per l'amministrazione del Museo ma puntualmente difese dalla determinazione di Viale, che aveva provveduto anche al restauro dei mosaici e alla provvista di porte e colonnine antiche procurate anche questa volta da Accorsi⁴⁹³.



A destra:
Piano espositivo
della mostra, che
evidenzia l'assetto
architettonico
definitivo del
Museo (da V. Viale,
*Vercelli e la sua
provincia dalla
romanità al
fascismo. Mostra di
storia, di arte, di
economia*, Vercelli
1939).

Sotto: schizzo
acquarellato di A.
Cavallari Murat per
una delle sale
dell'Artigianato
(AMCT, CMS 33) e
l'immagine
pubblicata in
catalogo.



Molte delle opere e forniture allestite per la mostra erano comunque destinate a far parte dell'allestimento permanente del Museo, soprattutto nella prima parte dedicata alla città romana e cristiana e nell'utilizzo del sofisticato sistema illuminotecnico. Gli anni di guerra imposero una pausa nelle operazioni di adeguamento, che Viale sollecitava con una dettagliata relazione già nel 1945, individuandone il compimento della sua vasta e prolungata operazione di studio e riordino

delle collezioni vercellesi intrapresa circa quindici anni prima. Il documento, in appendice riportato integralmente⁴⁹⁴, non solo consente di ripercorrere il disegno generale di ordinamento del Museo, su cui il direttore mostrava un preciso indirizzo di rappresentazione della storia cittadina, di valorizzazione delle raccolte di arti minori e di attenzione a restituire l'aspetto originario di palazzo Langosco, con l'ipotesi di riarredare in stile settecentesco quattro delle sue sale; ma ci presenta anche la natura tenace e operativa di Viale, capace di organizzare il piano delle priorità e delle opportunità a favore di una necessaria riconsegna del Museo e della sua funzione educativa alla comunità degli studiosi e dei cittadini.

La capacità didattica e divulgativa del percorso museale traeva numerosi vantaggi dalla sua prima prefigurazione in allestimento effimero: alcuni elementi caratteristici e preservati furono quelli delle soluzioni didascaliche (scritte direttamente a parete), delle mappe affrescate e delle citazioni inserite a grandi caratteri nella distribuzione decorativa degli ambienti. Nel maggio del 1950, completati i lavori di ordinamento e adeguamento, il Museo Leone era finalmente inaugurato nella sua forma permanente:

[...] l'ordinamento del museo al quale ho atteso con particolare passione per molti e molti anni, mi è costato un grande lavoro di mente e di opera.

[...] se si sta a quanto è stato scritto e detto da insigni studiosi e dirigenti di musei italiani e stranieri, da tecnici specializzati di museografia, e in genere dal pubblico, il Museo Leone costituisce uno dei più riusciti esempi di museo provinciale con ordinamento moderno e carattere didattico-artistico⁴⁹⁵.

⁴⁹⁴ *Relazione del direttore dott. Viale sulla risistemazione del Museo Leone, seduta del 20 agosto 1945*, in IBAV, m. 28 "Corrispondenza, danni di guerra, requisizioni, altre pratiche". Cfr. Appendice 10f.

⁴⁹⁵ *Vittorio Viale al Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli*, Torino 12 febbraio 1951, *ibidem*.

APPENDICE

10a. Il primo progetto per l'ampliamento e il rinnovamento dei locali del Museo Leone, 1909

in: IBAV, m. 160 "Verbali delle adunanze 1904-1910", Verbale del consiglio di direzione del 18 giugno 1909 (Progetto di massima dell'ing. Cav. Dalpozzo).

[...] [L'ing. Dalpozzo] così dà ragione del suo progetto di massima: Questo consentirebbe anzitutto la sostituzione degli attuali soffitti (che richiederebbero – se conservati – importanti riparazioni) nei locali già ad uso abitazione, con soffitti a cemento armato con lucernari; verrebbero così otturate tutte le attuali finestre (i cui serramenti dovrebbero, in caso diverso, essere completamente rinnovati, tutti essendo in pessimo stato) ottenendo il vantaggio di aver maggior superficie disponibile per il collocamento dei quadri, che coi superiori lucernari saranno certamente meglio illuminati. Data poi la grande quantità di quadri ed affreschi (dell'Istituto e del Museo) da collocare in modo migliore dell'attuale ed allo scopo di dare una buona sistemazione e miglior destinazione ai locali ora abbandonati (scuderia, grande cucina, fienile) attigui al suddetto fabbricato già ad uso abitazione, nel progetto è segnata la costruzione di due grandi saloni a forma ottagonale (uno al piano terreno che potrà essere destinato a ricevere le ceramiche e l'altro al piano superiore da servire per la pinacoteca) con diagonali di circa metri 13; il salone al piano superiore dovrebbe servire di trait d'union fra il ripetuto fabbricato ad uso abitazione ed il piccolo corpo di casa ora occupato (per averne il diritto d'uso per disposizione testamentaria) dalle Sig.ne Giacometti, dalle quali si spera di poter ottenere il consenso per la permuta dei due locali al piano superiore con altri tre al piano terreno dell'attiguo fabbricato già destinato a Museo (ora occupati tali tre locali dalle collezioni di opuscoli e dalle ceramiche). Per tal modo dal costruendo salone superiore col passaggio nei 2 locali ora occupati dalle Sig.ne Giacometti (e da ridursi ad uno) si potrà comunicare con l'altra ala di fabbricato già destinato a Museo: con indubbio vantaggio nella vigilanza sui visitatori che entrando da uno degli attuali ingressi esistenti nel pianerottolo dello scalone principale, potrebbero compiendo il giro completo dei fabbricati, uscire per l'altro.

In quanto ai locali al piano terreno è progettato il trasferimento del Portinaio nei due primi locali (partendo dalla attuale porticina in ferro d'ingresso) ora occupati dalle ceramiche, uno dei quali verrebbe tramezzato per formarvi una sala d'aspetto per i visitatori. Per contro i locali attualmente occupati dal portinaio, con gli altri attigui, rimarranno a disposizione dell'amm.ne per servire da uffici, da depositi di varia natura; e con la soppressione dell'attuale piccola scala di servizio si potrà formare un ampio corridoio col quale accedere dall'atrio ora aperto (che verrà chiuso con vetrate) al salone ottagonale inferiore destinato a ricevere le ceramiche [...].

10b. Il secondo progetto per l'ampliamento dei locali del Museo Leone, 1909

in: IBAV, m. 160 "Verbalì delle adunanze 1904-1910", Relazione dell'ing. Cav. Delpozso allegata al verbale del consiglio di direzione del 16 dicembre 1909.

Riordinamento del Museo Leone Vercelli.

Secondo progetto

14 dicembre 1909

Onorevole Amministrazione del Museo Leone Vercelli

Il sottoscritto, ha l'onore di presentare un secondo progetto per la sistemazione del Museo Leone, con annessa Pinacoteca.

Con questa seconda soluzione, il Museo troverebbe posto nei due piani dei lati nord ed ovest dell'attuale fabbricato, e precisamente: le lapidi, le terraglie, i vasellami ecc. a terreno; le armi, i cofani i mobili ecc. al primo piano; la biblioteca nel salone sovrastante l'atrio d'ingresso. Per la Pinacoteca, invece, si sono progettati ampi locali illuminati da convenienti lucernari, da costruirsi a nuovo sull'area occupata attualmente dal giardino adiacente ai locali di cui sopra; al centro dei più ampi dei quali, possono trovar sito convenienti bacheche per i medaglieri, vetrine di numismatica ecc.

Come scorgesi dall'Iconografia a terreo, si è procurato di ottenere la massima area di pareti possibile, ed a tale scopo, attorno al salone centrale, di forma ottagonale, si disposero parecchie sale secondarie, assieme raggruppate, unite all'attuale fabbricato da due ampie gallerie pressoché normali allo stesso.

In tal modo si hanno circa mille metri quadrati di parete disponibile, mentre nel primo progetto se ne avevano solo circa ottocento.

Un cortile centrale interamente pavimentato e con una fontana nel centro, per ornamentazione, serve a dar luce alle camere a terreno prospicienti il giardino attuale, alle quali si progettaronò ampie aperture occupanti quasi tutta la parete, e chiuse da vetrate con intelaiatura in ferro.

Ampi passaggi di 1,50 per 3,50 di altezza, mettono in comunicazione le varie sale tra loro, e servono di disimpegno per i visitatori.

L'esterno del cortile può essere decorato convenientemente e, nello stesso tempo senza pretesa di lusso, sì che tutto l'insieme si presenti al visitatore, con aspetto semplice ed elegante.

La sala d'aspetto, e l'alloggio pel custode avrebbero la stessa destinazione loro fissata col primo progetto.

Così provveduto al fabbisogno presente, qualora in avvenire si abbia la necessità di maggior ampliamento, havvi sempre a disposizione l'attuazione del primo progetto [...].

Il costo per l'attuazione di questo secondo progetto, come risulta da dettagliato compiuto che si unisce alla presente, ammonta a lire centomila (L. 100.000).

È parere del sottoscritto che la presente soluzione si presti ad un decoroso assestamento del Museo, senza alterare menomamente l'attuale disposizione di tutto il fabbricato, ma sì bene a migliorarlo.

[...]

L'ing. progettista

Vercelli 14 dicembre 1909

10c. Il progetto definitivo per l'ampliamento dei locali del Museo Leone, 1910

in: IBAV, m. 160 "Verbalì delle adunanze 1904-1910", Verbale del consiglio di direzione del 2 giugno 1910 (Relazione illustrativa dell'ing. Cav. Del Pozzo).

Secondo il desiderio espresso dal Direttore di cotesto Istituto, ho compilato un nuovo progetto per la costruzione di locali adatti a Pinacoteca, e da erigersi nel giardino del Palazzo Leone. Tale studio che si presenta in via di massima è accompagnato da un preventivo di spesa sia per le nuove opere come per l'adattamento delle sale già esistenti che devono essere collegate colle gallerie di cui si tratta. Allo scopo di osservare la massima economia si crede opportuno di conservare gli attuali serramenti, con convenienti ritocchi di telai e cambiamento parziale di vetri. Così complessivamente si possono ottenere oltre 600 mq di superficie per il collocamento dei quadri, tenuto calcolo di una altezza massima nel pavimento di m. 3 che non è eccessiva. La Galleria, segnata in disegno con tinta rossa, ha la forma di una croce con braccia disuguali e comprende nella parte centrale un salone largo m. 9 ed alto m. 7. I bracci laterali sono alti m. 4,50 col soffitto coperto con orditure in cemento armato e provvisto di lucernari apribili a volontà. All'estremità verso mezzanotte si utilizzò il corpo di fabbrica attuale, e così risultano due locali uno a terreno e l'altro al 1° piano, servito da apposita scaletta, che misurano completamente mq. 80 di superficie e sono illuminati il primo da tre finestre, il secondo da un lucernario come i precedenti. La muratura costituente il perimetro della galleria è per quanto è possibile isolato dal terreno sottostante e da quello di fianco con rivestimenti in cemento e con incatramatura a livello del suolo, in modo che si abbia garanzia di ambienti sani e corrispondenti allo scopo cui sono destinati. Per avere modo di elevare la temperatura interna durante i rigori della stagione invernale figura in preventivo la spesa di un calorifero a termosifone senza radiatori e solo risultante di una caldaia da collocarsi nei sotterranei del Palazzo Leone e di serpentini i quali corrono sotto il pavimento e lasciano sfuggire l'aria calda da alcune bocche aperte in sito da stabilirsi. La caldaia può essere studiata per un eventuale aumento di riscaldamento per i locali dell'alloggio Leone, che sono in condizioni più propizie per lo spessore dei muri e per la configurazione delle singole sale. Non è necessario di ottenere una temperatura elevata, bastando sette od otto gradi al massimo durante i più forti rigori invernali. L'importo totale dei lavori, compresa l'assistenza è di £ 38000 circa ed i prezzi assegnati in perizia possono ritenersi attendibili e convenienti. Notisi come nell'alloggio Leone tanto a terreno come al 1° piano si calcolarono tutti i pavimenti o le necessarie coloriture alle pareti e le verniciature alle porte ed ai serramenti. Questo è quanto ho l'onore di riferire alla Amministrazione di codesto Istituto, pei quei provvedimenti che crederà opportuno di prendere. Con tutto ossequio.

Dev.o f.to Ing. F. Del Pozzo

10d. L'inchiesta sull'uso del riscaldamento nei musei italiani

in: IBAV, m. 161 "Verbali delle adunanze 1911-1920", Verbale del consiglio di direzione del 1 luglio 1911.

Adunanza 1° Luglio 1911 del Consiglio di Direzione.

[...] Convocatosi il Consiglio di Direzione dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli [...] sono personalmente intervenuti i signori:

Arborio Mella Nob. Cav. Avv. Federico, Direttore

Fortina Cav. Uff. Avv. Giuseppe

Laviny Avv. Vincenzo

Patriarca Comm. Avv. Francesco

Masoero Cav. Uff. Pietro, Ass.^{re} Municip.^{le}

[...] Riferisce il Sig. Direttore come in relazione all'incarico conferitogli dal Consiglio di Direzione nella precedente adunanza, si è fatto carico di invitare le tre Ditte che avevano presentato proposte e preventivi di spesa per l'impianto di riscaldamento nei locali del Museo Leone, a compiere un supplemento di studio per i locali che in tali progetti non erano stati compresi [...].

Or bene l'elevato ammontare di tale spesa ed il correlativo ragguardevole onere annuale che dovrà necessariamente accollarsi l'Ente per la manutenzione, preoccuparono non poco il Riferente, al quale è parso opportuno di suggerire al Consiglio di riesaminare la questione di massima [...] onde meglio precisare se l'impianto di cui si tratta possa o meno ritenersi indispensabile anche in relazione ai provvedimenti assunti ed ai risultati conseguiti – e così se con vantaggio o danno per la conservazione delle varie raccolte – dai Musei e dalle altre istituzioni consimili alla nostra aventi sede nell'Italia settentrionale e nell'Italia centrale.

E perché il Consiglio di Direzione potesse essere informato circa quanto si pratica presso le predette Istituzioni, il Riferente si è fatto carico di richiedere – con lettera circolare – ai loro Direttori le notizie di cui è questione. Da tale indagine è risultato che non viene provveduto al riscaldamento dei locali: nella R.^a Pinacoteca di Torino, nella R.^a Pinacoteca Ambrosiana di Milano, nel Museo Civico di Verona ed in quello di Padova, nella R.^a Pinacoteca di Parma, nel Museo Atestino di Este, nella R.^a Galleria dell'Accademia di Firenze, nella R.^a Galleria Pitti e R.^o Museo di S. Marco pure di Firenze, nel Civico Museo Revoltella di Trieste, nella R.^a Pinacoteca di Bologna e nel Museo Archeologico di Venezia. I locali vengono invece riscaldati nei Musei Civici di Torino (Pinacoteca Moderna, arte applicata all'industria), nel Museo Poldi Pezzoli e R.^a Pinacoteca di Milano, nella R.^a Galleria degli Uffizi di Firenze. È stato quindi accertato come il numero dei Musei e pinacoteche nei quali non viene provveduto al riscaldamento sia di gran lunga superiore a quello degli Enti che a ciò provvedono.

Ma vi ha di più: alla domanda rivolta «se il riscaldamento non arreca danno alle pitture su tavola ed agli affreschi trasportati su tela», mentre i Direttori della R. Galleria degli Uffizi di Firenze, del Museo Poldi Pezzoli e della Pinacoteca Brera di Milano e dei Musei Civici di Torino rispondono che se la temperatura – col riscaldamento artificiale – vien mantenuta bassa (e così non superiore a 18° centigradi) nessun danno può derivare alle accennate opere, il Prof. Guadagnini, Direttore della R.^a Pinacoteca di Bologna osserva che «il riscaldamento artificiale danneggia le pitture, perché non può essere matematicamente costante, per di più, entro ambienti artificialmente riscaldati, se all'altezza di una persona si notano p. e. 15 gradi di calore, all'altezza di tre o quattro metri, il calore è quasi raddoppiato. Guai poi se si adottasse il sistema di riscaldare solamente nelle ore di giorno: seguirebbe un'altalena di caldo e di freddo da far cadere il colore delle pitture in pochi mesi!» ed il Prof. Guido Carocci, direttore del R. Museo di S. Marco a Firenze, così ebbe a scrivere fra altro: «Come opinione mia personale e remissiva, non credo che in un Museo, relativamente piccolo, sia il caso di applicare un riscaldamento che oltre ad importare rilevanti spese può dar luogo anche a degli inconvenienti. D'altra parte pure nella stagione invernale I piccoli Musei delle Città minori poco sono frequentati ed io credo che per evitare gli incomodi del freddo siano sufficienti le stufe portatili a brace che si usano in questo Museo che, data la sua

struttura, è freddissimo e caldissimo a seconda delle stagioni».

E si è in considerazione dei risultati delle compiute indagini e per le ragioni addotte dai suddetti insigni Conservatori e per quelle già comunicate nella precedente adunanza che il Riferente – ad evitare le accennate ragguardevoli spese di impianto e mantenimento ed i possibili danni che potrebbero derivare – proporrebbe al Consiglio di rinunciare all'impianto di riscaldamento dei locali del Museo Leone, persuaso come una tale rinuncia non possa comunque pregiudicare la buona conservazione delle varie collezioni artistiche.

Ed il Consiglio [...] unanime delibera di approvare la fatta proposta di rinunciare cioè all'impianto di riscaldamento dei locali del Museo Leone.

10e. Il progetto di massima di Vittorio Viale e Augusto Cavallari Murat, 1938

dalla relazione presentata da Vittorio Viale all'amministrazione del Museo, riportata nel verbale del Consiglio di direzione 21 gennaio 1938 (IBAV, m. 163, "Verbal delle adunanze 1931-1940").

[...] Il Direttore fa quindi intervenire all'adunanza il Sig. Dott. Vittorio Viale, incaricato della Direzione del Museo Leone e della catalogazione delle relative collezioni, perché abbia a riferire circa gli studi da lui compiuti per la sistemazione definitiva della sede dello stesso Museo.

Il Dott. Viale, accogliendo analogo invito rivoltagli dal Direttore, riferisce al Consiglio quanto segue: La collezioni del Museo hanno avuto vari riordinamenti:

- il primo poco dopo il decesso del compianto Fondatore (decesso avvenuto il 23 Gennaio 1907); esso però si è limitato alla riunione delle collezioni della stesse specie ed alla redazione di un sommario inventario delle stesse collezioni;
- il secondo ad opera del compianto Sig. Ca. Federico Arborio Mella, Direttore dell'Istituto, con la collaborazione di altre varie persone; e – previa la costruzione delle gallerie che sono state adibite a pinacoteca, ed alla sistemazione di parecchi dei locali – molte delle collezioni sono state esposte al pubblico, che fu ammesso a visitarle a partire dal 27 Ottobre 1912;
- il terzo ad opera del referente.

Questi soggiunge subito che i suddetti vari riordinamenti hanno riguardato le singole parti delle collezioni, senza la visione generale del loro complesso.

Ultimamente sono intervenuti fatti che hanno mutato la consistenza, sia delle collezioni, come dei fabbricati, e cioè:

- il trasporto nei locali del Museo Borgogna della collezione di quadri di proprietà sia dell'Istituto di Belle Arti, come del Museo Leone;
- il trasporto presso il Museo Leone della collezione archeologica già costituente, nel cortiletto di S. Andrea, il Museo Lapidario Bruzza;
- l'eseguito completo restauro della casa ex Alciati di proprietà del Museo Leone.

In seguito a tali nuovi fatti e ritenuti i criteri che presiedettero ai suddetti parziali lavori di riordinamento delle collezioni e di sistemazione dei locali, è stato da tutti sentita la necessità di un nuovo e definitivo riordinamento del Museo Leone. E ciò perché il Museo, in genere, deve essere come un libro, cioè chiaro, accogliente e fonte di diletto e di gioia.

Conscio di una tale necessità, il referente ha compiuto gli opportuni studi, valendosi della collaborazione tecnica dell'Ing. Augusto Cavallari Murat di Torino, ed ha allestito un "progetto di massima" della sistemazione dei locali già esistenti e delle nuove costruzioni ritenute indispensabili, progetto che tenesse conto:

- della qualità ed entità delle varie raccolte;
- dei locali ora disponibili, fra i quali le gallerie, non felicissime, già adibite a pinacoteca;
- della necessità di una conveniente utilizzazione della superficie ricavanda con la demolizione del corpo di fabbricato esistente verso la via S. Michele e minacciante rovina;
- dei locali ora adibiti ad abitazione del portinaio e del custode, e della necessità di creare adatti locali, verso la casa ex Alciati, affinché uno di tali inservienti abbia ad esercitare anche da quella parte del nucleo delle costruzioni del Museo la necessaria vigilanza;
- dei locali ora in uso, per disposizione testamentaria, alle Sorelle Giacometti, con le quali sono in corso trattative per un accordo per la sostituzione degli stessi locali con altri.

Soggiunge che nel piano di riordinamento generale ha avuto due punti di riferimento:

- la casa ex Alciati, come sovra restaurata;
- la casa ex Langosco, nella quale sono depositate tutte le collezioni.

In quanto alla prima, egli pensa che essa – con carattere del quattro-cinquecento – non debba essere utilizzata, anche perché non si presta allo scopo, per l'esposizione di raccolte, ma debba essere unicamente arredata con mobili dell'epoca; salvo destinazione di locali posti al piano superiore, che hanno perduto il carattere primitivo della costruzione, alla biblioteca ed alla Direzione del Museo.

Nella seconda delle suddette case (cioè quella ex Langosco) sarebbe suo intendimento di ricreare un ambiente del settecento, disponendo le varie collezioni nei locali non aventi particolare importanza, e destinando le gallerie al piano terreno (opportunamente sistemate, anche con l'apertura di finestre) alla collezione archeologica, da ordinarsi con criteri moderni [...].

10f. Relazione di Vittorio Viale sulla risistemazione del Museo Leone, 1945

documento: *Relazione del Direttore Dott. Vittorio Viale sulla risistemazione del Museo Leone, seduta del 20 agosto 1945*, in IBAV, m. 28 "Corrispondenza varia col Municipio di Vercelli".

Ringrazio il Commissario Ing. Monti di aver voluto comprendere nell'ordine del giorno della presente seduta, una mia breve relazione sul Museo Leone, che ho l'onore e l'incarico di dirigere. Ritengo infatti non solo utile, ma necessario che ci sia fra Assemblea dei Soci, Consiglio Direttivo dell'Istituto e Direzione tecnico-artistica del Museo un frequente contatto, e una costante collaborazione.

La mia relazione, breve per esigenza di tempo nei riguardi della Seduta e per il fatto che assente da Torino fino a ieri, ebbi solo poche ore per prepararla, verterà per desiderio del Commissario sullo stato attuale dell'ordinamento del Museo. È stato questo infatti il compito principale che mi è stato affidato dalla fiducia dell'Amministrazione dell'Istituto di B. A. e dall'Amministrazione del Museo Borgogna, quando nel Luglio 1931 venni chiamato a dirigere i due Musei. Dovrò dire naturalmente di quel che già si è fatto, e di quel che resta de conviene fare. Le due cose sono infatti interdipendenti e legate fra loro, perché si riferiscono sempre a quel vasto ed organico piano di sistemazione e di ordinamento, che compiuto il lungo ma indispensabile lavoro di studio, di catalogazione e di schedatura di tutti i materiali artistici e antiquari dei due Musei, io presentai alle rispettive Amministrazioni; e che approvato da queste e dai superiori organi di competenza sia artistici che Amministrativi, venne gradualmente sviluppato e condotto a quasi definitivo compimento.

Conviene premettere quale era il presupposto del mio piano di ordinamento: e cioè che pur essendo il due Musei Enti distinti e in diversa proprietà, tuttavia entrambi, secondi le precise disposizioni dei loro generosi fondatori, convenivano ad un fine comune; di essere mirabile ornamento della Città e proficui e vivi strumenti di natura [cultura?]; e che conveniva pertanto dare [a] ciascun Istituto un suo particolare carattere di indirizzo: di Museo essenzialmente anti[quario] con speciale riferimento alla storia di Vercelli, al Museo Leone; di vera e propria pinacoteca al Museo Borgogna. Fu in base a questo presupposto, che, con spirito di cordiale collaborazione fra i vari Enti, mentre il Comune consentiva di trasferire stabilmente al Museo Leone le importanti raccolte del Museo Bruzza, l'Istituto di Belle Arti, che negli anni fra il 1870 e il 1890 aveva formato con acquisti e con doni una pregievole quadreria di pittori dell'antica scuola Vercellese, deliberava di passarla in deposito al Museo Borgogna, e questo a sua volta concedeva pure in deposito, al Leone bellissime e rare collezioni di ori, di miniature di ceramiche e di curiosità varie. Già nel 1933-34 si poteva vedere attuata una prima parte del nuovo ordinamento: al Museo Borgogna, dove si era ingrandito l'edificio di tre grandi sale, con la costituzione della mirabile pinacoteca, che come voi sapete, è risultata una fra le più notevoli delle minori città Italiane, e in Piemonte, seconda solo alla Galleria Sabauda di Torino; al Museo Leone con la sistemazione in una decina di sale e nel primo piano del palazzo Langosco, di raccolte fino allora mai esposte e addirittura neglette, come i materiali bellissimi d'antichità classica; le raccolte numismatiche; i preziosi fondi degli antichi stampatori Vercellesi; le ceramiche e i bronzi e altra ancora di arte varia antica.

Per quel che riguarda il Museo Leone, che ora qui ci interessa, voi sapete, che quella prima parziale sistemazione fu seguita da un'altra ben più vasta e completa, che per adeguarsi alle mutate circostanze (la scoperta ed il felicissimo restauro della casa Alciati) e per meglio corrispondere al nuovo più ampio carattere conferito all'Ente di Museo Vercellese di storia e d'arte, io studiai e sottoposi nel 1937 all'esame di Amministrazione.

Con cotesta sistemazione, che si deve ritenere definitiva, si risolvevano, a mio parere, felicemente: sia la necessità di nuovi locali, sia la questione di un appropriato allacciamento tra la casa Alciati e il palazzo Langosco e dell'indispensabile collegamento delle due ali, fino allora disgiunte, dello stesso Palazzo Langosco; sia la necessità di eliminare dal corpo del Museo alcune brutte costruzioni in stato indecoroso disfacimento; sia infine l'intoppo derivante dal legato Leone a favore delle sorelle Giacometti. Grazie a ciò partendo dalla casa Alciati dove veniva portato il nuovo

ingresso del Museo si poteva passando via via per le nuove costruzioni, e poi lungo le vecchie gallerie e infine trovarsi tutto il Palazzo Langosco stabilito e ordinato, logico e ininterrotto giro di vista a tutte le sale.

Ma non nascondo che nel tracciare quel piano ebbi di mira anche il disegno di fare del Museo Leone a me carissimo per vincoli di patria, un vero modello di Museo Provinciale: impostato cioè sulla moderna concezione che questi Musei locali, oltre che essere una raccolta e una esposizione di oggetti rari e curiosi, devono al pari di una scuola, istruire ed educare rivolgendosi con una appropriata sistemazione didascalica, in una attraente varietà di aspetti alla mente ed al cuore di larghe masse di popolo.

Come voi sapete il piano fu approvato dall'Amministrazione, e risolti assieme annosi e difficili problemi che vi erano connessi, esso fu intrapreso portato quasi a compimento nei primi mesi del 1939.

Oggi, a sei anni e più di distanza, permettetemi di dire che c'è da felicitarsi della coraggiosa decisione dell'Amministrazione del tempo, perché, a parte il fatto che sopravvenne poi subito la guerra con tutte le sue conseguenze fra cui la perdurante deficienza di materiale e gli altissimi costi, ci si trova ora di aver compiuto con larghezza di vedute e con grande decoro, quale nessun altro Museo Provinciale può vantare, la parte più essenziale e costosa della sistemazione quella cioè dei locali; e di averla compiuta a gran buon prezzo grazie agli aiuti di Enti diversi, a alle più che favorevoli condizioni di finanziamento.

Se molto è stato fatto, parecchio tuttavia resta ancora da fare, è inutile nascondere, è bene quindi che l'Assemblea ed il nuovo Consiglio siano minutamente informati della situazione.

Secondo il mio piano, mentre la casa Alciati andava e va lasciata come è, stupendo e singolare ingresso del Museo e occorrerà solo vedere la possibilità, in tempi di auspicabile prosperità di accrescere di qualche po' il suo scarno ammobigliamento, nel Museo vero e proprio comprendente le recenti costruzioni, le due vecchie gallerie e il palazzo Langosco, si doveva, dopo tre primi ambienti destinati alle raccolte generali di antichità classica, riservare le successive quattordici sale del piano terreno alla narrazione della storia di Vercelli dalle più antiche età preistoriche al tempo nostro; e destinare poi le sale del primo piano del palazzo Langosco in piccola parte a una ricostruzione dell'ambiente settecentesco (quattro sale dell'ala orientale) ed in numero maggiore (dieci sale) ad esposizione delle raccolte numismatiche e d'arte varia antica.

Che cosa di questo è stato fatto, e che cosa resta da fare? Pronte per ricevere le collezioni a loro destinate, e bisognose solo di piccole aggiunte e di ritocchi e di qualche spostamento sono: al piano terreno le sale 1^a, 2^a e 3^a riservate come ho detto alle raccolte generali di antichità; la sala 4^a di Vercelli preromana e romana; la 5^a di Vercelli cristiana; la 6^a di Vercelli romanica e gotica; la 7^a di Vercelli libero comune e Sabauda; l'11^a Vercelli e il Risorgimento e la 12^a con i dati gloriosi delle medaglie d'oro di Vercelli.

Sempre al piano terreno sono da finire e da sistemare ex-novo la galleria dove io pensavo di tracciare con una ampia documentazione la storia della scuola pittorica vercellese e di esporre le edizioni degli antichi stampatori vercellesi; le sale 9^a e 10^a con gli eventi, le memorie ed i segni dell'attività artistica vercellese nei secoli XVII e XVIII, le sale 13^a e 14^a con l'esposizione dei cimeli delle medaglie d'oro, e infine la galleria 15^a dove accanto al singolare ed istruttivo plastico luminoso della storia dell'irrigazione locale, sarebbe mio desiderio mostrare più salienti aspetti e le più notevoli realizzazioni della vita locale nei due ultimi secoli.

Al primo piano del Palazzo Langosco non vi sono particolari difficoltà e grandi spese per la sistemazione definitiva delle raccolte d'arte varia antica; nel salone 17^a destinato alle armi, e nelle sale 22^a e 23^a le collezioni di monete e di medaglie; nella 24

i i bronzi, gli smalti e gli avori; nella 25^a i ferri battuti e i peltri; nella 26^a e 27^a le ceramiche e i vetri; nella 28^a le miniature, e preziosi avori; nella 29^a la ricchissima raccolta di filigrane e di oreficerie locali; e nella 30^a gli oggetti pre-colombiani del Perù e del Messico. Le vetrine per tutte queste raccolte ci sono già e al più saranno necessari piccoli ritocchi ed adattamenti.

Più grave si presenta invece il problema della sistemazione delle sale 18^a e 21^a che io volevo ricostituire nella loro primitiva sontuosità di ambiente settecentesco vercellese.

Il mio piano si basava sulla fondata fiducia di poter avere un certo complesso di mobili e di arredamenti di uno dei più bei palazzi nobiliari di Vercelli il cui acquisto avevo trattato e concluso a

vantaggiose condizioni⁴⁹⁶; purtroppo si tardò troppo a prendere una decisione e l'occasione, veramente unica e di grande interesse per Vercelli, perché oltre all'intrinseco valore delle cose avrebbe salvato e portata a conoscenza di tutti i vercellesi un complesso di grande pregio artistico e anche storico, andò perduta. Rimarrei in ogni modo dell'idea primitiva che quelle quattro sale fossero restituite alla loro vecchia funzione di appartamento, anche se si dovrà attendere qualche tempo per avere la possibilità di fare gli opportuni acquisti di mobili e di arredi.

Riepilogando, delle trenta sale del Museo 17 sono già in ordine e possono facilmente e con relativa poca spesa accogliere le raccolte; 13 invece debbono essere ancora sistemate e ritengo che l'onere per la loro sistemazione nel momento attuale sarebbe parecchio elevato.

In queste condizioni che fare?

Mi permetto di esprimere la mia idea, con la franca praticità che mi è abituale.

Bisogna, a mio parere, fare di necessità virtù e adattarsi per ora ameno ad un primo modesto programma quale consentono le possibilità del momento, ed i mezzi del Museo.

Si sgombrino al più presto, come ha già ordinato il comando alleato, i locali del Museo da tutti gli Uffici e magazzini che li occupano senza più reale necessità; e fatte rientrare, come è consigliabile e necessario, le collezioni da luogo di sfollamento, consiglierei di rimettere in ordine con le loro raccolte le 17 sale sistemate e pronte. Più che una metà delle sale sarebbero visibili, e il Museo riprenderebbe già in buona parte la sua funzione educatrice.

Io credo che il pubblico sarebbe grato e lieto di una simile decisione e non ci rimproverebbe corrucciato, anche se vedesse precluse alcune sale e se trovasse altre anche vuote sul suo cammino.

Questo mio consiglio corrisponde a quello che si sta facendo a Torino, a Milano, e in ogni altro Museo italiano e straniero, dove si cerca di servire più presto che si può studiosi e pubblico, esponendo tutto quello che si riesce ad esporre riattivando la vita, lo studio ed il lavoro di cui si ha e si sente così vivo bisogno.

Tengo a dire che in questa mia stessa idea era già il Commissario Monti, al quale mi sia consentito di rivolgere un grazie personale per l'aiuto che mi ha sempre dato e per l'interessamento vivo alle questioni del Museo, e specie alla salvezza delle raccolte in questi anni di difficoltà e di pericoli.

È merito suo, se fin da due anni fa ha consentito ad una mia proposta e ha fatto rimettere in ordine otto sale del primo piano di Palazzo Langosco, dandoci con questa provvida decisione il modo di accingersi al lavoro di riordinamento, se l'assemblea e il nuovo Consiglio lo vorranno.

Questa è la situazione per quel che riguarda l'ordinamento che è, credo la questione che interessa di più l'Amministrazione, i Soci e la Città di Vercelli.

⁴⁹⁶ In una precedente relazione Viale aveva così sottoposto la proposta di acquisto: «È ormai assiomatico il fatto che nei musei non meno che nelle mostre le ricostruzioni d'ambiente esercitano una forte attrazione sul pubblico specie se sono collegate a ricordi o a personaggi storici di grande nome. È forse possibile in questo momento acquistare a buone condizioni l'intero ammobigliamento antico dell'ex Palazzo Motta ora Perla, e proprio quello delle stanze ove ha sostato nel 1800 Napoleone primo console; ed io insisto vivamente perché quell'insieme di notevole valore artistico e di singolare importanza storica sia assicurato al museo, prima che con l'uso quotidiano che ne fanno gli attuali inquilini, vada a poco a poco devastato e nulla ne rimanga entro brevi anni. C'è là da ambientare magnificamente con tappezzerie e mobili le sale 18-21 del museo e da comporre così un appartamento suggestivo e di alto interesse per il visitatore»: *Relazione di Viale al Commissario del Museo Leone*, sd [1940?], in AMCT, CMS 31.

FONTI E BIBLIOGRAFIA

FONTI ARCHIVISTICHE

ACS: Archivio Centrale dello Stato, Roma

BCR: Fondo Beni Corporazioni Religiose

AA.BB.AA.: Ministero della Pubblica Istruzione, Fondo Antichità e Belle Arti

AMCT: Archivio dei Musei Civici di Torino

CAA: Carte Amministrative Annuali

CAP: Carte Amministrative Pluriennali

CMS: Miscellanea

ASAL: Archivio di Stato di Alessandria

ASCAL: Archivio Storico del Comune di Alessandria

NA: Notai di Alessandria

IBAV: Archivio dell'Istituto di Belle Arti, Vercelli

SBAP: Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio del Piemonte, Torino

FdA: Archivio Storico, Fondo d'Andrade

ASV: Archivio di Stato di Vercelli

FM: Fondo Mella

SV: Sezione di Varallo

EPC: Epistolario di don Pietro Calderini

FSM: Fondo Sacro Monte

Abbreviazioni

b.: busta

cart.: cartolare

f./fasc.: fascicolo

m.: mazzo

vers.: versamento

vol.: volume

BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni

BSPN: Bollettino Storico per la Provincia di Novara

BSSSAA: Bollettino della società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo

RSAA: Rivista di Storia Arte e Archeologia per le Province di Alessandria e Asti

BSBS: Bollettino Storico Bibliografico Subalpino

s.d.

E. Mosca, *Le epigrafi del Museo di Storia e d'Arte di Bra*, s. l., s. d.

1701

L. A. Cotta, *Museo Novarese formato da Lazaro Agostino Cotta d'Ameno e diviso in quattro stanze con quattro Indici*, Milano.

1784

G. A. Ranza, *Delle antichità della chiesa Maggiore di S. Maria di Vercelli. Dissertazione sopra il mosaico d'una monomachia*, Torino (ristampa anastatica a cura di G. Sommo, Vercelli 1979).

G. A. Ranza, *Delle antichità della chiesa Maggiore di S. Maria di Vercelli. Dissertazione sul quadro di S. Elena*, Vercelli.

1828

F. A. Bianchini, *Le cose rimarchevoli della città di Novara*, Novara.

1833

Atti della Cesarea Regia Accademia delle Belle Arti di Milano: discorsi letti nella grande aula del Regio Cesareo Palazzo delle Scienze e delle Arti in Milano, Milano.

1836

G. A. De Giorgi, *Notizie sui celebri pittori e su altri artisti alessandrini*, con note dell'editore, Alessandria.

1846

L. Cibrario, *Storia di Torino*, Torino.

1847

G. De Rossi, *Memorie relative alla Fabbrica della Cattedrale di S. Eusebio di Vercelli*, Vercelli.

1855

Carlo A-Valle, *Storia di Alessandria dall'origine ai giorni nostri*, Torino.

Regolamento per la Pinacoteca Viecha, Alessandria 20 giugno.

1856

A. Robbio, *Pitture a fresco del Professore Francesco Mensi*, in «Gazzetta Piemontese», 19 dicembre, n. 307.

1858

Necrologia, in «Avvisatore Alessandrino», p. 196.

1859

V. Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia*, Venezia.

1862

C. Racca, *I marmi scritti di Novara Romana con appendice sull'antico Duomo*, Novara.

1863

G. B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in «Rivista dei Comuni Italiani», A. III, fasc. IV, pp. 33-56.

Statuti e Regolamento dell'Istituto di Belle Arti eretto in Vercelli, Vercelli.

1865

G. De Vincenzi, *Del Museo industriale italiano e del progetto di legge per suo ordinamento: osservazioni*, Torino.

1866

Educatori Italiani. Galleria Nazionale del secolo XIX, Torino e Milano.

N. Gaetani-Tamburini, *Vincenzo De Castro*, in *Educatori Italiani. Galleria Nazionale del secolo XIX*, Torino e Milano.

U. Forni, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze (nuova edizione a cura di G. Bonsanti, M. Ciatti, Firenze 2004).

G. Secco-Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*, Milano.

1867

V. De Castro, *Del Museo Industriale di Torino e dei musei provinciali e regionali*, in «Rivista Contemporanea Nazionale Italiana», fasc. CLVIII, gennaio, pp. 77-94.

1869

A. P. [P. Agodino], *Museo civico di Torino*, in «L'Arte in Italia», A. I, p. 132.

P. Baricco, *Torino descritta*, Torino.

G. Mongeri, *L'insegnamento popolare del disegno in Italia*, in «Nuova Antologia», luglio, consultato in estratto.

1870

P. A. [P. Agodino], *Il Museo Civico di Torino*, in «L'Arte in Italia», A. II, p. 22-24.

S. Canavesio, *Brevi cenni sopra Angelo Nani da Ormea e le biblioteche in Mondovì*, Mondovì.

F. Gamba, *Relazione della commissione stata nominata dalla Giunta Municipale nella seduta del 27 aprile 1870 con incarico di studiare e proporre un nuovo ordinamento del Museo Civico*, Torino.

G. B. Rossi, *Sulla vita e sulle opere del cav. Carlo Canigia scultore*, Alessandria.

1871

Cenni storici, relazioni e cataloghi del Museo Civico di Bologna, Regia Tipografia, Bologna.

1872

A. Fabretti, *Il Museo di Antichità della R. Università di Torino*, Torino.

1873

Regolamento organico del Civico Museo Revoltella di Belle Arti in Trieste adottato dal Consiglio della Città nella tornata 23 dicembre 1872, Trieste.

1874

F. Craveri, *Antichità romane dissotterrate vicino alla Cappella di San Giovanni Lontano*, in «La Settimana. Gazzetta di Bra», anno I, n. 32, 6 set, pp. n.n.

1875

B. Gastaldi, *Relazione intorno all'andamento del Museo civico durante l'anno 1875*, Torino.

L. Ferrari, *Relazione*, in «Il Moderatore», A. III, n. 15, 14 marzo.

Relazione intorno all'andamento del Museo civico durante l'anno 1875, Torino.

1877

P. Caire, C. Cerruti, G. Fassò, G. Imazio, C. Morbio, C. Negroni, A. Rusconi, R. Tarella, P. Zambelli, *Monografie novaresi*, Novara.

G. Dellepiane, *Reminiscenze artistiche di una gita autunnale per diletto e istruzione nei dintorni d'Alessandria*, Alessandria.

G. Ravizza, *Catalogo primo del Museo Patrio di Suno ed Appendice alle memorie storiche, con spiegazioni ed osservazioni di Teodoro Momsen*, Novara.

Pinacoteca della R. Accademia di Belle Arti in Milano, Quarta edizione con aggiunte e correzioni, Milano, Stabilimento G. Civelli.

1878

G. Claretta, *Sui principali storici piemontesi e particolarmente sugli storiografi della R. Casa di Savoia: memorie storiche, letterarie e biografiche*, Torino (estratto da: «Memorie della Reale Accademia delle scienze di Torino», serie II, tomi 30 e 31).

1879

F. Craveri, *Museo Craveri*, in «La Settimana Gazzetta di Bra», anno VI, n. 37, domenica 14 settembre.

E. Maggiore Vergano, *Di alcuni oggetti antichi*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. II (1878-1879), pp. 183-192.

1880

Le scuole dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli nel decennio 1870-1880. Notizie statistiche, Vercelli s.d.

M. Michela, *Il Museo Municipale. Cenni*, in «Gazzetta piemontese», A. XIV, n. 14, 14-15 gennaio.

Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia. Doni fatti al Museo dalla sua fondazione fino al 1880 e cenni intorno al suo collocamento nel nuovo edificio, Venezia.

1882

G. Fiorelli, *Scoperte archeologiche nel Novarese*, in «Notizie degli scavi di antichità», pp. 125-126.
Ricordi di Londra di Edmondo De Amicis, seguiti da Una visita ai quartieri poveri di Londra di L. Simonin, Milano (I ed. 1874), pp. 34-35.

1883

Novara. Di un nuovo Altare nel Duomo, in «Arte e Storia», A. II n. 27, 8 luglio, pp. 212-213.
F. Tonetti, *Museo Storico ed Artistico Valsesiano*, Varallo.

1884

Ancora a proposito dell'abside di S. Marco a Vercelli, in «Arte e Storia», A. III, n. 33, 17 agosto, p. 262.
A. Angelucci, *Un nuovo vandalismo*, in «Arte e Storia», A. III, n. 51, 21 dicembre, pp. 402-403.
G. I. Armandi, *Guida-ricordo di Torino e dell'Esposizione Nazionale italiana*, Torino.
A Vercelli un vandalismo, in «Arte e Storia», a. III, n. 28, 13 luglio, pp. 219-220.
E. Borbonese, *Il Museo Civico di Torino. Guida*, Torino.
G. Carocci, *Una questione artistica a Vercelli*, in «La Nuova Vercelli», 9 novembre.
Guida pratica di Torino e dintorni e dell'esposizione generale 1884, Torino.
La questione del San Marco di Vercelli, in «Arte e Storia», a. III, n. 30, 27 luglio, p. 235.
Ultime notizie - Il San Marco di Vercelli, in «Arte e Storia», A. III, n. 32, 10 agosto, p. 256.
Vercelli, in «Arte e Storia», A. III, n. 39, 28 settembre, p. 312.
Vercelli - L'abside di San Marco, in «Arte e Storia», A. III, n. 35, 31 agosto, p. 280.
Vercelli - L'abside di San Marco, in «Arte e Storia», A. III, n. 44, 2 novembre, p. 352.
Vercelli - San Marco, in «Arte e Storia», A. III, n. 31, 3 agosto, p. 240.

1885

A. Angelucci, *Chiesa di S. Pietro in Gattinara. Quanto è costata sino al gennaio del 1884 e durante quell'anno e quanto costerà il suo compimento*, in «Arte e Storia», A. IV, n. 15, 12 aprile, pp. 116-117.
A. Angelucci, *La facciata della chiesa di S. Pietro in Gattinara*, in «Arte e Storia», A. IV, n. 13, 29 marzo, pp. 99-100.
Catalogo delle opere antiche e moderne. Esposizione Artistica Valsesiana in occasione del Centenario di Gaudenzio Ferrari, Varallo.
G. Fiorelli, *Sull'ordinamento del servizio archeologico. Seconda relazione del Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti a S.E. il Ministro della Istruzione Pubblica*, Roma.
Notizia, in «Arte e Storia», A. IV, n. 14, 5 aprile, p. 103.

1886

Altri lavori del sig. Giuseppe Stefanoni, in «Gaudenzio Ferrari Gazzetta Valsesiana», A. III, n. 53, 25 dicembre.
G. Antonini, *Sul Sacro Monte*, in «Gaudenzio Ferrari», n. 52, 18 dicembre.
G. Arienta, *Sempre sul Sacro Monte*, in «Gaudenzio Ferrari», n. 53, 25 dicembre.
G. Arienta, *Sopra il Sacro Monte*, in «Gaudenzio Ferrari Gazzetta Valsesiana», A. II, n. 49, 27 novembre e A. III, n. 50, 4 dicembre.
Il prof. Cav. abate don Luigi Malvezzi, in «Gaudenzio Ferrari», 6 e 27 febbraio.

1887

- P. Calderini, *Le lamentazioni e le accuse del sig. Pittore Giulio Arienta*, in «Gaudenzio Ferrari», n.58, 29 gennaio.
- D. Vinciguerra, *Per la solenne inaugurazione dello Acquario Romano avvenuta il 29 maggio 1887*, Roma.

1888

- S. Butler, *Ex voto: an account of The Sacro Monte or New Jerusalem at Varallo-Sesia, with some notice of Tabachetti's remaining work at the Sanctuary of Crea*, Londra.
- G. Carocci, *Vercelli – Il Museo lapidario*, in «Arte e Storia», a. VII, n. 12, 25 aprile, p. 96.
- G. Dellepiane, *Di uno scavo nell'agro alessandrino. D'un soffitto e due quadri del seicento. Studi di Giuseppe Dellepiane insegnante della Regia Scuola Tecnica*, Alessandria.
- G. Fassò, *Museo Patrio Archeologico*, in «Arte e Storia», A. VII, n. 5, 15 febbraio, p. 38.
- G. Frizzoni, *Le opere di Gaudenzio Ferrari e le riproduzioni fotografiche del Cav. Ambrosetti*, in «Arte e Storia», A. VII, n. 28, 5 ottobre.
- A. Mathis, *Storia dei monumenti sacri e delle famiglie di Bra*, Alba.

1889

- G. Arienta, *Sacro Monte di Varallo. Cappella di Gesù elevato in Croce*, in «Arte e Storia», A. VIII n. 30, 22 novembre, pp. 234-235.
- C. Leone, *Di alcuni oggetti antichi scoperti nel Vercellese*, in «Arte e Storia», A. VIII, n. 7, 10 marzo.

1890

- A. Angelucci, *Catalogo della Armeria Reale*, Torino.
- Le cento città d'Italia. Tortona*, supplemento del «Il Secolo», Milano.
- C. Leone, *Scoperta di antichità romane a Vercelli*, in «Arte e Storia», A. IX, n. 30, 30 novembre, pp. 227-228.
- A. Venturi, *La Galleria del Campidoglio*, Roma.

1891

- C. Faccio, C. Leone, *Una preziosa notizia bibliografica e una buona idea*, in «La Sesia», 3 febbraio.
- E. Ferrero, *Iscrizioni antiche vercellesi in aggiunta alla raccolta del P. D. Luigi Bruzza*, Torino.
- G. Frizzoni, *L'arte in Valsesia*, in «Archivio Storico dell'Arte», A. IV, fasc. V, pp. 313-327.
- G. Guaita, *Giuseppe Antonini. Commemorazione*, Varallo.

1892

- A. Arzano, *Il nuovo Museo Civico di Tortona*, in «Arte e Storia», A. XI, n. 13, 10 giugno, p. 103.
- N. Gabiani, *Il patrimonio storico e archeologico della città di Asti*, Asti.
- Museo storico-archeologico*, in «RSAA», A. I, fasc. I, gennaio-giugno, pp. 139-40.
- F. Negri, *Una famiglia di artisti casalessi dei secoli XV-XVI*, in «RSAA», A. I, fasc. 2, luglio-dicembre, pp. 149-168.
- G. Roberti, *Il cittadino Ranza*, Torino.

1893

- G. Arienta, *Il Sacro Monte di Varallo. Cappella XI. La Strage degli Innocenti*, in «Arte e Storia», A. XII n. 18, 31 agosto, pp. 138-9.
- Un bel dono alla nostra Pinacoteca*, in «L'Avvisatore della Provincia», A. XLI, n. 80, 28 ottobre.

1894

G. Arienta, *Appunti e rettificazioni storiche sul Santuario di Varallo. Cappella XXIV. La Cattura*, in «Arte e Storia», A. XIII n. 26, 20 dicembre, pp. 205-6.

C. Leone, *Spigolature archeologiche*, Vercelli.

D. Soria, *Guida di Vercelli*, Vercelli.

Tre quadri di Giorgio Soleri, in «RSAA», A. III, fasc. 5, gennaio-marzo, p. 101.

1895

G. Arienta, *Appunti e rettificazioni storiche sul Santuario di Varallo. Cappelle XXX – XXXI*, in «Arte e Storia», A. XIV n. 15, 20 luglio, pp. 117-8.

G. Arienta, *Appunti e rettificazioni storiche sul Santuario di Varallo. Porta principale d'ingresso al Santuario*, in «Arte e Storia», A. XIV n. 19, 20 settembre, p. 149.

Napoleon inconnu: papiers inedits (1786-1793) publiés par Frederic Masson et Guido Biagi accompagnés de Notes sur la jeunesse de Napoleon (1769-1793) par Frederic Masson, Parigi.

F. Negri, *Giorgio Alberini Pittore*, in «RSAA», A. III, fasc. 9, gennaio-marzo 1895, pp. 7-17 e A. IV, fasc. 11, luglio-settembre, pp. 180-194.

F. Negri, *Il Moncalvo (notizie su documenti)*, in «RSAA», A. IV, fasc. 12, ottobre-dicembre, pp. 264-280.

1896

G. Arienta, *Santuario di Varallo. I. Cappella XXXI. Gesù sale la scala santa. II. due antiche rappresentazioni distrutte*, in «Arte e Storia», A. XV n. 5, 10 marzo, pp. 38-39.

G. Arienta, *Santuario di Varallo. N° XIII. Cappella della Tentazione – Prima erezione e suo trasporto ove si trova attualmente*, in «Arte e Storia», A. XV n. 11, 10 giugno, pp. 84-85.

G. Arienta, *Santuario di Varallo. Cappella 1° Peccato di Adamo*, in «Arte e Storia», A. XV n. 20, 25 ottobre, pp. 156-157 e A. XV n. 21, 10 novembre, pp. 162-3.

A. Arzano, *La tutela artistica*, in «Arte e Storia», A. XV (Nuova Serie), n. 13, 15 luglio, pp. 97-99.

G. Dellepiane, *Il dipinto su tavola L'adorazione dei Magi esistente nella chiesa di Santa Croce in Bosco Marengo*, in «RSAA», A. V, I trimestre, gennaio-marzo, pp. 152-153.

Il quadro su tavola "La Madonna di Loreto" esistente in Asti, in «RSAA», A. V, I trimestre, gennaio-marzo, pp. 151-152.

Museo Archeologico, in «L'Avvisatore della Provincia», A. XLII, n. 51, 7-8 dicembre.

F. Negri, *Il Moncalvo (notizie su documenti), parte II*, in «RSAA», A. V, I trimestre, gennaio-marzo, pp. 104-129.

F. Negri, *Il Moncalvo (notizie su documenti), parte III*, in «RSAA», A. V, II trimestre, aprile-giugno, pp. 207-225.

1897

G. Arienta, *Santuario di Varallo. Cappella II. La Santa Casa di Loreto e L'Annunciazione*, in «Arte e Storia», A. XVI n. 13, 15 luglio, p. 101.

G. Arienta, *Appunti e rettificazioni storiche sul Santuario di Varallo. Cappella 3°. La visita di M. Vergine a S. Elisabetta*, in «Arte e Storia», A. XVI n. 19, 15 ottobre, p. 149.

A. Arzano, *Per la tutela artistica: con un elenco delle traccie di architetture antiche esistenti in Tortona*, Tortona.

A. Baudi di Vesme, *La Regia Pinacoteca di Torino*, in «Le Gallerie nazionali italiane, Notizie e documenti», anno III, Roma, pp. 3-68.

1898

G. Arienta, *Santuario di Varallo. Cappella IV. L'Angelo rivela a S. Giuseppe il mistero della gravidanza di Maria*, in «Arte e Storia», A. XVII n. 5, 15 marzo, pp. 37-8.

G. Arienta, *Santuario di Varallo. Cappella XL. La Pietà. Cappella XLI. Gesù riposto nel lenzuolo*, in «Arte e Storia», A. XVII n. 21-22, 15-30 novembre, pp. 155-6.

E. Borbonese, *Guida di Torino*, Torino.

La provincia di Alessandria alle Esposizioni di Torino, in «RSAA», A. VII, aprile-giugno, pp. 164-165.

1899

G. Arienta, *Santuario di Varallo. Cappella V. Visita dei Re Magi*, in «Arte e Storia», A. XVIII n. 9-10, 15-30 maggio, pp. 63-4.

G. Arienta, *Santuario di Varallo. Cappella VI e VII, VIII, IX. Il Presepio*, in «Arte e Storia», A. XVIII n. 14, 31 luglio, pp. 93-5.

E. Borbonese, *Il Museo civico d'arte applicata alle industrie di Torino*, in «Arte decorativa e industriale», anno VIII, fasc. 2.

A. d'Andrade, *Relazione dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria. Parte I 1883-1891*, Torino.

A. Lumbroso, *Il Congresso storico napoleonico di Alessandria per il centenario di Marengo*, in «Nuova Antologia», a. XXXIV, fasc. 660, 16 giu, pp. 720-724.

A. Venturi, *Per l'arte italiana*, in «Nuova Antologia», a. XXXIV, fasc. 672, 16 dicembre.

Verbale dell'assemblea generale dei soci, in «RSAA», A. VIII, gennaio-marzo, p. 3.

1900

G. Arienta, *Un quadro di Ruggero Vander Weyden al Santuario di Varallo*, in «Arte e Storia», A. XI n. 7, 15 aprile, p. 45.

A. Bossola, *Giovanni Mazzone. Pittore Alessandrino del secolo XV*, in «L'Avvisatore della Provincia», A. XLVII, n. 31, 21-22 luglio.

1901

A. Bossola, *Un pittore Alessandrino del sec. XV Giovanni Mazzone.*, in «RSAA», A. X, luglio-settembre, pp. 123-126.

Verbale dell'assemblea ordinaria dei soci, in «RSAA», A. X, gennaio-marzo, pp. IV-V.

1902

G. Arienta, *Pinacoteca di Varallo. Memoria storica e artistica*, Varallo.

G. Bernardini, *La collezione dei quadri nel Museo Civico di Verona*, in «Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica», A. XXIX, vol. II, supplemento al n. 31, Roma, pp. 1359-1418.

E. Melano, *Come si staccano e si trasportano gli affreschi*, in «Arte e Storia», A. XXI (Terza serie), n. 18, 20 ottobre, pp. 125-125.

1903

P. Calderini, *Per l'antica Scuola del Disegno*, Varallo.

A. Moschetti, *Il Museo Civico di Padova*, Padova.

Il Pinacotecario, in «Fra Tranquillo», A. XXIV, n. 1206, 22 febbraio.

1904

G. Bazzetta, *Il palazzo Silva ed il Museo Galletti. 1519-1904*, Domodossola.

E. Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, Londra.

L. Mina, *L'arte ed in specie l'Architettura dell'oggi*, Alessandria.

F. Negri, *Ricupero del prezioso quadro di Macrino d'Alba della Badia di Lucedio*, in «RSAA», A. XIII, fasc. XIII-XIV, gennaio-giugno, pp. 212-213.

Regolamenti della Biblioteca comunale e della Pinacoteca Viecha e Museo Civico, Alessandria.

1905

A. Arzano, P.E. Cereti, F. Gabotto, V. Poggi, D. Sant'Ambrogio, *Storia ed arte nel Tortonese*, Tortona.

AA.VV., *Il chiostro di Santa Maria delle Grazie in Varallo*, Novara.

Museo civico di Torino. Sezione Arte Antica. Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti pubblicate per cura della Direzione del Museo, Torino.

1906

Avv. Antonio Borgogna, necrologio, in «La Sesia», A. XXXVI, n. 9, 21 gennaio, p. 1.

M. Labò, *Il chiostro di Santa Maria delle Grazie in Varallo*, in «L'Arte», p. 73.

E. Milano, *Opere d'arte del Rinascimento in una chiesa rurale del Piemonte*, in «Arte e Storia», serie III, a. XXV, nn. 23-24, dicembre, p. 179.

1907

G. Carocci, *Camillo Leone*, in «Arte e Storia», A. XXVI, n. 3-4, p. 27.

Cenni biografici del pittore Mensi, in RSAA, A. XVI, serie II, fasc. XXVIII, ottobre-dicembre, pp. 593-595.

C. Ricci, *la Pinacoteca di Brera*, Bergamo.

E. Milano, *Macrino d'Alba*, in «Arte e Storia», terza serie, a. XVIII, nn. 11-12, pp. 86-90.

1908

G. Marangoni, *Per un centenario d'arte*, in «La Sesia», a. XXXVIII, n. 93.

G. B. Morandi, *Raffaele Tarella 1831-1908*, necrologio, in «BSPN», A. II, fasc. I, gennaio-febbraio, pp. 3-6.

E. Pasteris, *A proposito del centenario del Lanino*, in «L'Unione», 12 set.

1909

A. Baudi di Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Torino (I ed. Torino 1899).

G. Giorcelli, *Per un Museo di Archeologia di Storia e di Arte in Casale*, in «L'Avvenire Gazzetta del Monferrato», a. XXVIII, n. 1358, 23 aprile.

Guida illustrata del Museo Civico Correr di Venezia, Venezia.

A. Massara, *Il fregio dei duchi nel Castello di Invorio Inferiore*, in «Rassegna d'arte», fasc. n. 4, marzo, consultato in estratto.

V. Pica, *La Galleria d'Arte Moderna di Venezia*, illustrata da 84 incisioni in nero ed a colore, Bergamo.

1910

F. Arborio Mella, *Camillo Leone. Note biografiche*, in *Museo Camillo Leone...*, pp. 5-26.

G. Marangoni, *Il bel Sant'Andrea di Vercelli: note ed appunti critici*, Vercelli.

Ministero della Pubblica Istruzione, *Scuole d'arte e di disegno – Scuole di musica – Fondazioni e lasciti in pro delle belle arti*, Roma.

Museo Camillo Leone Vercelli: illustrazioni e cataloghi, Vercelli.

D. Sant'Ambrogio, *Un importante tabernacolo in terracotta del 1462 di uno scultore Francesco Filiberti di Alessandria*, in «RSAA», A. XIX, fasc. XXXVII, gennaio-marzo, pp. 135-140.

1911

Alessandria. Il Museo Civico, in «Arte e Storia», serie V, A: XXX, n. 11, 15 novembre, pp. 344-345.

Alessandria. Riapertura del Civico Museo e Pinacoteca, in «Bollettino d'Arte», f. 9, p. 363.

Civico Museo e Pinacoteca di Alessandria, in «Emporium», v. 34, n. 203, pp. 397-399.

E. Ferretini, *Il museo civico d'Arte moderna*, in «L'Esposizione di Torino», A. II, n. 23, 30 maggio, pp. 360-372.

Il Museo Nazionale del Risorgimento italiano. Catalogo-guida, a cura di Adolfo Colombo, Torino.

Riapertura del Museo Civico e Pinacoteca Viecha in Alessandria, in «RSAA», A. XX, fasc. XLIV, ottobre-dicembre, pp. 278-279.

1912

[L. Beltrami], *Il Castello di Milano. Sessantaquattro illustrazioni con testo di Polifilo*, Milano.

E. Filippelli, *Due bassorilievi in terracotta di Francesco Filiberti scultore alessandrini del XV secolo*, in «RSAA», A. XXI, fasc. XLVI, aprile-giugno, pp. 3-9.

E. Filippelli, *Notizie storiche sulla Pinacoteca Viecha e Civico Museo di Alessandria*, Alessandria.

A. Massara, *Il Palazzo Dugnani-Viani in Pallanza e la sua nuova destinazione*, in «Verbania», n. 2, febbraio, consultato in estratto.

A. Moschetti, *Padova*, serie «Italia Artistica», Bergamo.

G. Tracca, *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Verona*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

Visitando il Museo Leone, in «L'Unione. Giornale della città e diocesi di Vercelli», 10 novembre.

1913

E. Filippelli, *Andamento del museo e pinacoteca di Alessandria nel 1912*, in «RSAA», A. XXII, fasc. XLIX, gennaio-marzo, pp. 61-62.

1914

Il riordinamento della Galleria d'Arte Moderna. Notevoli doni e acquisti- La magnifica sala VIII, in «La Stampa», 1 luglio, p. 6.

A. Massara, *Il Museo del Paesaggio in Pallanza*, in «Pagine d'Arte», A. II, n. 4, pp. 54-56.

Necrologio di Ettore Filippelli, in «RSAA», A. LVI, ottobre-dicembre, p. 289.

A. Sella, *Federico Tonetti*, in «BSPN», A. VIII, fasc. III, maggio-giugno, pp. 97-114.

1915

E. Filippelli, *Catalogo della Pinacoteca Viecha di Alessandria*, Alessandria.

1916

F. Gasparolo, *I quadri del Migliara e la Pinacoteca Civica di Alessandria*, in «RSAA», A. XXV, aprile-giugno, pp. 2-92.

L. Mina, *Dell'insegnamento dell'Arte al Popolo*, Alessandria.

1917

Al Museo del Paesaggio, in «Pagine d'Arte», A. V, n, 5, p. 112.

P. Giacosa, *Prefazione al Bollettino*, in «Bollettino Spaba», A. I, pp. 7-10.

E. Michel, *Il Museo Civico di Alessandria*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», A. IV, fasc. 1, (consultato in estratto).

L. Mina, *Arte!? Architettura popolare!?*, Alessandria.

A. Viglio, *La "Società archeologica pel Museo Patrio Novarese"*, in «BSPN», XI, fasc. IV, luglio-agosto, pp. 109-118.

1918

R. Giolli, *Un museo che può finire: quello di Rimella*, in «Pagine d'Arte», A. VI, n, 11, pp. 123-124.

E. Milano, *Per un museo popolare di storia e d'arte braidese*, Bra.

C. Patrucco, *Gli arazzi del museo civico di Alessandria*, in «RSAA», A. II (XXVII), fasc. VII, ottobre-dicembre, p. 145.

1919

E. Milano, *Per nuovi nomi a vie e piazze cittadine*, Bra.

1920

E. Milano, *Per un civico museo di storia e d'arte. Relazione all'on. Giunta Comunale*, 1920.

C. Patrucco, *I vecchi piviali del Convento di Papa Pio V esistenti nel Museo civico di Alessandria*, in «RSAA», A. IV (XXIX), fasc. XIV, aprile-giugno, pp. 3-20.

G. Romerio, *Museo Calderini e Pinacoteca di Varallo*, in «BSPN», A. XIV, fasc. IV, ott- dic pp. 220-222.

1922

G. Marangoni, *Esposizione artisti vercellesi. Mostra di oreficeria*, Vercelli.

A. Massara, *Il Museo del Paesaggio sul lago Maggiore in Italia bella*, in «BSPN», A. XVI, fasc. IV, ottobre-dicembre, pp. 189-201.

I musei e le gallerie d'Italia. Notizie storiche e descrittive raccolte da Francesco Pellati con prefazione di Corrado Ricci, Roma.

1923

F. G. [Francesco Gasparolo], *Il pittore Baudolino Rivolta*, in RSAA, A. VII, Serie III, fasc. XXVII luglio-settembre, pp. 353-354.

F. Gasparolo, *Doni Elia Levi Deveali al Museo di Alessandria*, in «RSAA», A. VII, serie III, fasc. XXVIII, ottobre-dicembre, pp. 382-383.

1924

G. V. Callegari, *La raccolta di oggetti precolombiani del Museo di Antichità di Torino*, in «Emporium», vol. LX, n. 355, luglio, pp. 450-457.

G. C. Faccio, *Catalogo del Museo Lapidario Bruzza*, Vercelli.

F. Gasparolo, *Odissea di quadri di corporazioni religiose sopresse nel 1866*, in «RSAA», A. VIII, serie III, fasc. XXXI-XXXII, luglio-dicembre, pp. 206-209.

F. Gasparolo, *Una terracotta del Filiberti*, in «RSAA», VIII (XXXIII), fasc. XXXI-XXXII, luglio-dicembre, pp. 204-206.

1925

I° Centenario del Museo Civico di Padova, Padova.

F. Gasparolo, *Carlo Canigia*, in «RSAA», A. IX (XXIV), aprile-giugno, fasc. XXXIV (Serie III), pp. 170-182.

F. Gasparolo, *Necrologi. Il Cav. Uff. Avv. Francesco Negri*, in «RSAA», A. IX (serie III), fasc. XXXIII, gennaio-marzo, pp. 3-12.

F. Gasparolo, *Necrologi. Giuseppe Giorcelli*, in «RSAA», A. IX (serie III), fasc. XXXIII, gennaio-marzo, pp. 12-23.

F. Gasparolo, *Quadri del pittore alessandrino Giorgio Soleri nella Pinacoteca di Alessandria*, in «RSAA», A. IX, serie III, fasc. XXXIV, aprile-giugno, pp. 166-170.

L. Madaro, *La Biblioteca Civica la Pinacoteca e il Museo di Alessandria. Cenni storico-illustrativi*, Alessandria (estratto da «Guida Generale della Provincia di Alessandria»).

A. Moschetti, *Il nuovo ordinamento del Museo Civico di Padova*, in *I° Centenario del Museo Civico di Padova*, Padova, pp. 1-7.

1926

N. Gabiani, *Museo Civico nel Palazzo Alfieri. Catalogo con note illustrative*, Asti.

O. Mattiolo, *Il primo cinquantenario di vita della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti: discorso*, in «Atti Spaba», vol. X (1921-26), pp. 129-180.

Museo Civico nel palazzo Alfieri. Catalogo con note illustrative, Asti.

G. Romerio, *La Società d'Incoraggiamento allo Studio del Disegno in Valsesia*, Varallo.

1927

Una Commissione provinciale per la tutela e valorizzazione delle bellezze artistiche e naturali della nostra regione, in «BSPN», A. XXI, fasc. I, gennaio-marzo, p. 131.

A. Viglio, *In memoria di Antonio Massara*, in «BSPN», A. XXI, fasc. I, gennaio-marzo, pp. 98-104.

1928

P. Ducati, *Guida del Museo Civico di Bologna*, Regia Tipografia, Bologna.

A. Telluccini, *Il Palazzo Madama di Torino*, Torino.

1929

G. Bendinelli, *Il Museo Leone a Vercelli*, in «La Sesia», n. 50, 21 giugno.

L. Rovere, *Il Bucintoro di Venezia e la peota di Carlo Emanuele III di Savoia*, in «Torino», n. 6, pp. 487-493.

1930

Museo del Paesaggio. Catalogo con annessa guida dei Monumenti Storici, Artistici di Pallanza e dintorni, Pallanza.

A. Viglio, *Relazione per l'incremento degli studi di "Folklore" nella Provincia di Novara*, in «BSPN», a. XXIV, fasc. II-III, aprile-settembre, pp. 332-333.

1931

L. C. Bollea, *La Regia Scuola di Varallo di Disegno e la Regia Accademia di Belle Arti di Torino*, in *Miscellanea Valsesiana*, Torino.

Dono della Cartolinoteca Mina alla Società di Storia, in «RSAA», a. XL, fasc. 3, pp. 613-614.

G. Marangoni, *Vercelli: il Biellese e la Valsesia*, Vercelli.

Miscellanea Valsesiana, Torino.

Proposte per l'incremento degli studi di folklore nella provincia di Novara, in «BSPN», A. XXV, fasc. IV, ottobre-dicembre, pp. 511-514.

O. Scarzello, *Il Museo Lapidario della canonica e gli antichi monumenti epigrafici di Novara*, in «BSPN», XXV, fasc. III (fascicolo monografico).

V. Viale, *I Musei Civici nel 1930*, in «Torino», A. IX, n. 3, pp. 13-23.

1932

V. Viale, *I Musei Civici nel 1931*, in «Torino», A. X, n. 12, pp. 16-45 (Viale 1932a).

V. Viale, *I Musei Civici nel 1932*, in «Torino», A. X, n. 10, pp. 133-177 (Viale 1932b).

V. Viale, *Sulla sistemazione del Museo d'Arte Antica a palazzo Madama*, Torino 1932, estratto da Bollettino SPABA, a. XVI, nn. 1-2, gennaio-giugno, pp. 92-101.

1933

Atti e Memorie del Primo Congresso Piemontese di Archeologia e Belle Arti. Cavallermaggiore (6-7 agosto 1932), in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», vol. XV.

Catalogo del Museo Archeologico di Asti. Battistero di San Pietro, Asti.

N. Gabiani, *Catalogo del Museo Archeologico di Asti, Battistero di San Pietro*, Asti.

A. Mensi, *Il riordinamento del Museo e della Pinacoteca Civica di Alessandria*, in «Alexandria», n. 6, ottobre, pp. 194-195.

E. Milano, *Sulla necessità di scavi archeologici nella Provincia di Cuneo*, in *Atti e Memorie del Primo Congresso...*, pp. 276-280.

V. Viale, *Necessità di un archivio fotografico dei monumenti e degli oggetti d'arte del Piemonte*, in *Atti e Memorie del Primo Congresso...*, pp. 158-161.

1934

L'inaugurazione nelle nuove sale di Palazzo Madama del Civico Museo d'Arte Antica, in «Torino», A. XII, n. 11, pp. 3-6.

A. Mensi, *Giovanni Migliara 1785-1837*, in «Alexandria. Rivista mensile della Provincia», A. 2, nn. 7-11, e A. 3, nn. 1-2, consultato in estratto.

V. Viale, *Guida ai musei di Vercelli*, Vercelli 1934.

1935

N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal IX al XVIII secolo*, Torino.

Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art, atti della Conférence Internationale d'études (Madrid, 28 ottobre-4 novembre 1934), Parigi.

1936

A. Mensi, *Una raccolta d'arte sacra nel museo civico di Alessandria*, in «Alexandria. Rivista mensile della Provincia », A. IV, n. 6, giugno, consultato in estratto.

1937

A. Avena, *Il Museo di Castelveccchio a Verona*, Roma.

A. Mensi, *Giovanni Migliara (1785-1837)*, Bergamo sd [1937].

Giovanni Migliara: catalogo della mostra commemorativa ordinata nella Pinacoteca civica di Alessandria, catalogo della mostra, Alessandria.

A. Rizzi, *Indice trentennale del Bollettino della Sezione di Novara (1907-1936)*, Novara.

1938

A. Moschetti, *Il Museo Civico di Padova*, Padova.

1939

V. Viale (a cura di), *Vercelli e la sua provincia dalla romanità al fascismo. Mostra di storia, di arte, di economia*, Vercelli.

V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catalogo della mostra, Torino.

1940

A. Durio, *Samuele Butler e la Valle Sesia: da sue lettere inedite a Giulio Arienta, Federico Tonetti e a Pietro Calderini*, Varallo Sesia.

A. Mensi, R. Scaglia (a cura di), *Mostra degli artisti alessandrini dell'Ottocento ordinata nella Pinacoteca civica di Alessandria*, catalogo della mostra, Alessandria.

1941

P. C. Astori, *Mina prof. arch. ing. Lorenzo*, in «RSAA», A. L, fasc. 1-2, pp. 251-255.

1949

M. Vinciguerra, *Le tarme nei musei*, in «Il Mondo», 18 giugno.

1950

C. Antoni e R. Mattioli (a cura di), *Cinquant'anni di vita intellettuale italiane 1896-1946. Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo anniversario*, Napoli.

E. Sestan, *Erudizione storica in Italia*, in C. Antoni e R. Mattioli (a cura di), *Cinquant'anni...*, pp. 423-453.

1953

A. Mensi (a cura di), *Mostra commemorativa del pittore Angelo Morbelli (1853-1919) ordinata nella Pinacoteca Civica di Alessandria*, catalogo della mostra, Alessandria.

1954

A. Mensi (a cura di), *Mostra del pittore Giuseppe Pellizza da Volpedo, 1868-1907 ordinata nella pinacoteca civica di Alessandria*, catalogo della mostra, Alessandria.

1961

E. Castelnuovo, *Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte*, in «Arte Antica e Moderna», IV, pp.96-111.

E. Castelnuovo, *Tuttitalia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna. Piemonte-Valle d'Aosta*, Firenze, vol. II, pp. 398-403 e 407-414.

1963

R. Morghen, *L'opera delle deputazioni e società di storia patria per la formazione della coscienza unitaria*, in *Il movimento unitario...*, pp. 7-19.

Il movimento unitario nelle regioni d'Italia, atti del convegno (Roma 10-12 dicembre 1961), Bari.

B. Toscano, *Spoletto in pietre*, Spoletto.

1966

F. Borsi, *L'architettura dell'unità d'Italia*, Firenze.

1967

G. C. Argan, *Vittorio Viale*, in *Studi di storia dell'arte...*, pp. 5-8.

E. Mosca, *Il Museo Craveri di Bra*, in «La Voce del Collezionista», A. XII, n. 2, marzo-aprile, consultato in estratto.

Notizie biografiche e attività, in *Studi di storia dell'arte...*, pp. 136-139.

Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, Roma.

Società «Amici del Museo» di Bra. Dieci anni di attività 1957-1967, s. l., s. d. [1967].

Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale, a cura della "Association internationale des critiques d'art" sezione italiana, Torino.

V. Viale, *Promemoria dell'Associazione Nazionale dei direttori e funzionari dei musei locali*, in *Per la salvezza dei beni culturali...*, vol. II, pp. 952-959.

1968

M. Bernardi, *La Galleria Sabauda di Torino*, Torino.

C. Debiaggi, *Dizionario degli artisti valsesiani dal secolo XIV al XX*, Varallo.

1969

Francesco Negri 1841-1924 fotografo a Casale, catalogo della mostra, Bergamo.

A. Passoni, *La collezione G. B. De Gubernatis*, con prefazione di Luigi Mallè, Torino.

V. Viale, *Civico Museo Francesco Borgogna. I dipinti*, Vercelli.

1970

G. Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Torino.

1971

A. Emiliani, *La conservazione come pubblico servizio*, in «Rapporto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna», n. 8, Bologna.

N. Gabrielli, *Galleria Sabauda Maestri italiani*, Torino.

1972

F. Mazzini, *Restauri a Varallo*, s.l.

G. Romano (a cura di), *Mostra del Gotico nel Piemonte Occidentale*, catalogo della mostra (Pinerolo 1972), Torino e Pinerolo.

1973

N. Gabrielli, G. Gentile, G. Romano (a cura di), *Arte e vita religiosa in Carignano*, catalogo della mostra (Carignano 1972-1973), s.l.

E. H. Gombrich, *Norma e forma: studi sull'arte del Rinascimento*, Torino (I ed. Londra 1966).

P. Magi, *Firenze di una volta: nei dipinti, nei disegni e nelle incisioni del Museo di Firenze com'era*, Firenze.

1974

A. Emiliani, *Dal museo al territorio: 1967-1974*, Bologna.

A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Torino.

A. Olmo, *Mecenatismo illuminato. La donazione Pensa di Marsaglia e Frutteri di Costigliole*, Savigliano.

1975

G. Briganti, *Roberto Longhi e noi*, in «Prospettiva», 1, pp. 4-5.

A. Carandini, *Archeologia e cultura materiale*, Bari.

S. Cassese, *I beni culturali da Bottai a Spadolini*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», anno XXXV, numeri 1-2-3, Roma, gennaio-dicembre, pp.116-142.

A. A. Mola (a cura di), *La Gipsoteca Davide Calandra*, Savigliano (con testo introduttivo di Nello Ponente).

1976

G. C. Argan, *La provincia in cornice*, in «L'Espresso», a. XXII, n.33, 15 agosto.

V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, B. Toscano, *Pittura del '600 e del '700. Ricerche in Umbria 1*, Treviso.

E. Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte I*, in «Paragone», 313, pp. 3-30.

N. Gabrielli, *Arte e cultura ad Asti attraverso i secoli*, Torino.

G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino 1976, 1989 e 2002 (con nota introduttiva di G. Previtali; edizione in lingua originale 1972).

Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recupero e restauri 1968-1976, catalogo della mostra (Vercelli 1976), s.l.

A. Scotti, *La collezione De Pagave*, schede di B. Gorni e A. Papale, collana "L'arte nel novarese", Novara.

Sculture dell'età barocca nel fossanese, catalogo della mostra, Quaderni della Casa di Studio Fondazione Federico Sacco, n.8, Anno VII.

1977

Atti del convegno sui beni culturali (Torino 1-2 luglio 1977), Torino s.d.

V. Castronovo, *Storia delle Regioni italiane dall'Unità ad oggi. Il Piemonte*, Torino.

E. Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte II*, in «Paragone», 323, pp. 5-34.

A. M. Cirese, *Oggetti segni musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino (nuova edizione 2002).

M. C. Gozzoli, M. Rosci, G. Sisto, *L'opera grafica di Giovanni Migliara in Alessandria*, Alessandria.

A. Paolucci, *Una mostra d'arte sacra a Carignano*, in «Bollettino d'Arte», serie V, anno LIX, I-II, pp.63-65.

G. Previtali, recensione a *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria 1*, in «Prospettiva», 10, p.73.

G. Romano (a cura di), *Valle di Susa arte e storia dall'XI al XVIII secolo*, Musei Civici, Torino.

1978

Africa, America, Oceania. Le collezioni etnologiche del Museo Civico, Torino.

Atti del convegno sui beni culturali, (Torino, 1-2 luglio 1977), Torino.

- A. S. Fava, *Storia delle collezioni etnologiche del Museo Civico*, in *Africa, America, Oceania...*, pp. 5-11.
- L. Mortara, L. Marras, *Ricerca sulla formazione del patrimonio artistico del Museo Civico di Asti*, dattiloscritto, Asti 1978.
- S. Pettenati, *Il marchese d'Azeglio e il collezionismo ottocentesco*, in Eadem, *I vetri dorati...*, pp. 49-63.
- S. Pettenati, *I vetri dorati graffiti ed i vetri dipinti*, Torino.
- A. Platone, *Asti, Civica Pinacoteca*, in G. Romano (a cura di), *Musei del Piemonte...*, pp. 28-29.
- G. Romano (a cura di), *Musei del Piemonte opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra, Torino.
- G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino (seconda edizione 1990).
- A. Rossari, R. Togni (a cura di), *Verso una gestione dei beni culturali come servizio pubblico: attività legislativa e dibattito culturale dallo stato unitario alle regioni, 1860-1977*, Milano.
- G. Rosso, *Ferdinando Rossaro pittore (1846-1927)*, Vercelli.
- V. Viale, *Il Museo didattico di Trino o Museo Civico Gian Andrea Irico*, Trino (I ristampa 2009).

1979

- AA.VV., *Museo del Paesaggio. Museo Storico Artistico del Verbanco. 1909-1979*, s.l.
- F. Bologna, *I metodi di studio della storia dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana Einaudi*, Parte I, Volume I, Torino, pp.163-282.
- A. Buzzoni, M. Ferretti, *Musei*, in *Capire l'Italia. Il patrimonio storico-artistico*, pp. 112-131.
- Capire l'Italia. Il patrimonio storico-artistico*, Milano 1979.
- E. Castelnuovo, P. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana Einaudi*, Parte I, Volume I, Torino, pp.283-352.
- E. Castelnuovo, G. Romano (a cura di), *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra, Torino.
- M. di Macco, *Torino*, in *Guida breve...*, pp. 75-92.
- A. Emiliani, *I materiali e le istituzioni*, in *Storia dell'arte italiana Einaudi*, parte I, vol. I, Torino, pp. 99-162.
- A. Ferraresi, *Le vicende del Museo Industriale Italiano di Torino (1860-1880)*, in «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», A. LXXVII, pp. 431-494.
- Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi*, Torino.
- A. Mola (a cura di), *Mezzo secolo di studi cuneesi*, Cuneo.
- G. Ricuperati, *L'insegnamento della storia dall'età della sinistra ad oggi*, in «Società e Storia», 6, pp. 763-792.

1980

- L. Barroero, V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, B. Toscano, *Pittura del '600 e del '700. Ricerche in Umbria 2*, Treviso.
- A. Buzzoni, *Musei dell'Ottocento*, in *Capire l'Italia. I musei*, pp. 155-198.
- Capire l'Italia. I musei*, Milano.
- Capire l'Italia. I Musei. Schede*, Milano.
- Carignano: appunti per una lettura della città. Territorio città e storia attraverso la forma urbana, l'architettura e le arti figurative*, 4 voll., Carignano.
- E. Castelnuovo, *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo*, in *Geografia culturale e atlante figurativo...*, pp. 35-45.
- E. Castelnuovo, M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra (Torino maggio-luglio 1980), s.l., 3 voll.
- A. Emiliani, *Il museo, laboratorio della storia*, in *Capire l'Italia. I musei*, pp. 19-45.
- M. Ferretti, *La forma del museo*, in *Capire l'Italia. I musei*, pp. 46-80.

Geografia culturale e atlante figurativo di una regione di frontiera: il Piemonte, numero monografico di «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 9.

V. Frati, I. Gianfranceschi Vettori (a cura di), *La didattica dei beni culturali*, Brescia.

Le istituzioni culturali dei secoli XVIII e XIX. Un tema per la lettura della mostra «Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna. 1773-1861», Torino.

M. C. Gozzoli, *La collezione Ferrero*, in E. Castelnuovo, M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa...*, p. 456.

F. Mazzocca, *Francesco Mensi (Alessandria 1790-1888)*, in E. Castelnuovo, M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa...*, vol. III, p. 1464.

L. Levi Momigliano, *La Giunta di Antichità e Belle Arti*, in E. Castelnuovo, M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa...*, vol. 1, pp. 386-387.

R. Maggio Serra, *Giovanni Battista De Gubernatis (Torino 1774-1837)*, in E. Castelnuovo, M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa...*, vol. III, pp. 1429-1431.

C. Maltese (a cura di), *I Congresso Nazionale di Storia dell'arte*, quaderni de «La ricerca scientifica», 106, Roma.

E. Molinaro, *Il Museo Civico Craveri di Bra di storia naturale*, Bra.

L. Pittarello, *La posizione di Edoardo Arborio Mella all'interno del dibattito ottocentesco sul restauro*, E. Castelnuovo, M. Rosci (a cura di), *Cultura figurativa...*, vol. 2, pp. 769-785.

Radiografia di un territorio. Beni culturali a Cuneo e nel Cuneese, catalogo della mostra, Cuneo.

Ricerche a Testona per una storia della comunità, catalogo della mostra (Testona 1980-1981), s.l.

G. Romano, *Per un inventario dei musei italiani: proposte di lettura*, in *Capire l'Italia. I Musei. Schede*, pp. 11-15.

G. Romano, *Una mostra didattica: arte e storia nella Valle di Susa*, in V. Frati, I. Gianfranceschi Vettori (a cura di), *La didattica...*, pp. 184-198.

1981

P. Cavanna, *La documentazione fotografica nell'architettura*, in M. G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello (a cura di), *Alfredo d'Andrade...*, pp. 107-126.

M. G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello (a cura di), *Alfredo d'Andrade tutela e restauro*, catalogo della mostra (Torino, 27 giugno – 27 settembre 1981), Torino.

G. Curto, *Cavalcaselle in Piemonte. La pittura nei secoli XV e XVI*, Torino.

R. Maggio Serra, *Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al Borgo Medievale del Valentino*, in M. G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello (a cura di), *Alfredo d'Andrade...*, pp. 19-44.

G. Mazza (a cura di), *Museo Civico*, Casale Monferrato.

F. Mazzini, S. Stefani Perrone, *Varallo - Sacro Monte, cappella di "Pilato che si lava le mani" (XXXIV)*, in *Restauri di opere d'arte in Piemonte...*, pp. 101-105.

L. Mercado, *D'Andrade e l'archeologia classica*, in M. Cerri, D. Biancolini Fea, R. Pittarello (a cura di), *Alfredo d'Andrade...*, pp. 85-105.

C. Mossetti, *Interventi di tutela nel novarese*, in M. G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello (a cura di), *Alfredo d'Andrade...*, pp. 339-353.

A. Olmo, *Guida al Museo Civico e ai monumenti della città*, Savigliano.

L. Pittarello, *Dibattito su tutela e restauro in Piemonte intorno alla metà dell'Ottocento*, in M. G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello (a cura di), *Alfredo d'Andrade...*, pp. 135-148.

Politica culturale. Programma pluriennale dell'Assessorato per la Cultura, Cuneo.

Restauri di opere d'arte in Piemonte. Lascito di Carlo Felice Bona, Torino.

M. Rosci, S. Stefani Perrone, *Pinacoteca di Varallo recuperi e indagini storiche*, catalogo della mostra, Varallo.

E. Sestan, *Origini delle Società di Storia Patria e loro posizionamento nel campo della cultura*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», VII, consultato in estratto.

C. Vitulo, *L'Elenco ministeriale degli edifici di interesse storico-artistico: precedenti e risvolti operativi*, in M. G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello (a cura di), *Alfredo d'Andrade...*, pp. 77-84.

Una storia in pericolo. I furti delle opere d'arte nel Trentino dal 1974 al 1981, catalogo della mostra (Trento 1981), Trento.

1982

AA.VV., *Per una storia del collezionismo sabauda. Pittura fiamminga ed olandese in Galleria Sabauda. Il Principe Eugenio di Savoia-Soissons uomo d'arme e collezionista*, Torino.

P. Astrua, *Ludovico Costa ed il dibattito sulle arti in Piemonte nella prima restaurazione*, in *Conoscere la Galleria Sabauda...*, pp. 53-85.

A. Cavallari Murat, *Come carena viva. Scritti sparsi*, Torino.

Conoscere la Galleria Sabauda. Documenti sulla storia delle sue collezioni, Torino.

La città degli Uffizi, catalogo della mostra (Firenze 23 giugno 1982 – 6 gennaio 1983), Firenze.

La città degli Uffizi. I musei del futuro, catalogo della mostra (Firenze 9 ottobre 1982– 6 gennaio 1983), Firenze.

M. M. Lamberti, *L'esposizione nazionale del 1880 a Torino*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 18, pp. 37-51.

L. Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvechio*, Milano.

S. Marinelli, *Il castello, le collezioni*, in L. Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvechio*, pp. 133-148.

A. Muzzi, *Il museo della città*, in *La città degli Uffizi: i musei del futuro*, pp. 45-48.

G. Romano, *Qualche aggiornamento e un documento politico sul tema dei Beni Culturali*, in «Quaderni storici», A. XVIII, n. 51, fasc. III, dicembre, pp. 1135-1150.

G. Romerio, *La Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia*, quarta edizione, Varallo.

F. Scalia, *Il patrimonio artistico del Comune*, in *La città degli Uffizi*, pp. 43-49.

Sì e no padroni del mondo. Etiopia 1935-1936. Immagini e consenso per un impero, Novara.

G. Sommo, *Vercelli e la memoria dell'antico*, Vercelli.

C. E. Spantigati, *Gli acquisti della Regia Galleria*, in AA.VV., *Per una storia del collezionismo sabauda*, pp. n. n.

M. Carla Uglietti, *Il museo etnografico Faraggiana Ferrandi di Novara. Storia della collezione*, in *Sì e no padroni del mondo...*, pp. 147-148.

1983

V. Comoli, *Torino*, Roma-Bari.

O. Ferrari, *Il museo come polo della documentazione del territorio*, in *Il museo nel mondo contemporaneo...*, pp. 326-328.

Il museo nel mondo contemporaneo. Concezioni e proposte, Atti del 2° Convegno Internazionale di Museologia (Firenze, 26-30 maggio 1982), numero monografico di «Museologia», nn. 11/14, 1982/1983.

L. Maccario, *Lo storico delle antichità albesi*, in «Alba Pompeia», A. IV, n. 2, pp. 9-15.

G. Mazza, *Il Museo Civico di Casale Monferrato*, Alessandria.

A. Oliaro, *Novara: da piazzaforte a città industriale*, in A. Oliaro e A. Coppo (a cura di), *Novara...*, pp. 11-18.

A. Oliaro e A. Coppo (a cura di), *Novara: l'evoluzione urbanistica attraverso l'iconografia storica*, catalogo della mostra, Novara.

M. C. Uglietti, *Le are romane di Suno dalla chiesa di S. Genesio al museo di Novara*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», II, pp. 73-78.

1984

P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà (a cura di), *Museo nazionale del Bargello. Itinerario e guida*, Firenze 1984.

A. Cardarelli, *La formazione del Museo Civico e gli studi paleontologici a Modena*, in C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Dalla Stanza delle Antichità...*, pp. 499-509.

G. Fasoli, *Gli archeologi nella Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna*, in C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Dalla Stanza delle Antichità...*, pp. 33-35.

G. Fragiaco, *Pier Alessandro Garda ed il Museo di Ivrea*, in *Museo Civico Pier Alessandro Garda...*, pp. 3-14.

A. Griseri, R. Gabetti, *Le Arti e i mestieri fra Otto e Novecento: commento a Vacchetta*, in G. Vacchetta, *Nuova storia artistica...*, pp. I-XXX.

Luigi Bruzza: storia, epigrafia, archeologia a Vercelli nell'Ottocento, catalogo della mostra (Vercelli 5-20 ottobre 1984), Vercelli.

P. Marcone, *Ricerche storiche ed archeologiche nel vercellese tra XVIII e XIX secolo. La promozione storiografica della Reale Deputazione di Storia Patria*, in *Luigi Bruzza: storia, epigrafia, archeologia...*, pp. 11-13.

L. Mercado, *Brevi note sul Museo di Antichità di Torino fino alla direzione di Ariodante Fabretti*, in C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Dalla Stanza delle Antichità...*, pp. 539-546.

A. Momigliano, *Storia antica e antiquaria*, in Idem, *Sui fondamenti...*, pp. 3-45.

A. Momigliano, *Sui fondamenti della storia antica*, Torino.

C. Morigi Govi, *Il Museo Civico del 1871*, in C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Dalla Stanza delle Antichità...*, pp. 259-267.

C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna.

Museo Civico Pier Alessandro Garda Ivrea. Sezione Orientale. Catalogo Provvisorio, Ivrea.

R. Ordano, *L'istituzione della Biblioteca Civica di Vercelli*, in *Luigi Bruzza: storia, epigrafia, archeologia...*, pp. 30-31.

G. Sommo, *Il Lapidario Bruzziano*, in *Luigi Bruzza: storia, epigrafia, archeologia...*, pp. 25-27.

M. Tizzoni, *Il Museo Civico Archeologico di Milano*, in C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Dalla Stanza delle Antichità...*, pp. 547-553.

S. Tovoli, *Il Museo di Memorie Patrie presso l'Archiginnasio*, in C. Morigi Govi, G. Sassatelli, *Dalla Stanza delle Antichità...*, pp. 189-190.

E. Tropeano, *Beni culturali e servizi per la cultura nelle politiche delle regioni e degli enti locali*, Roma.

G. Vacchetta, *Nuova storia artistica del Santuario della Madonna di Mondovì a Vico*, Cuneo.

1985

AA.VV., *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, collana "Strumenti per la didattica e la ricerca", n. 3, Torino.

P. Astrua, *Gli affreschi dell'oratorio di San Rocco a Pallanza, una pagina poco nota all'insegna della tutela*, in AA.VV., *Ricerche...*, pp. 175-187.

P. Astrua, G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino*, catalogo della mostra (Vercelli, aprile-luglio 1985), Milano.

- P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà (a cura di), *Dal ritratto di Dante alla mostra del Medio Evo 1840-1865*, catalogo della mostra, Firenze.
- P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia*, pp. 211-377.
- P. Bertolucci, R. Pensato, *La memoria lunga. Le raccolte di storia locale dall'erudizione alla documentazione*, atti del convegno (Cagliari 1984), Milano.
- P. Cavanna, *Pietro Masoero: la documentazione della scuola pittorica vercellese*, in P. Astrua, G. Romano (a cura di), *Bernardino Lanino*, pp. 150-154.
- Cent'anni del Museo Civico di Casa Cavassa*, sl.
- G. Dardanello, *Il trittico di Villanova Mondovì*, in AA.VV., *Ricerche...*, pp. 37-42.
- C. Ginzburg, *Intorno a storia locale e microstoria*, in P. Bertolucci, R. Pensato, *La memoria lunga...*, pp. 15-25.
- F. Morgantini, *L'attività di Edoardo Arborio Mella a Vercelli*, in «Bollettino Storico Vercellese», n. 1, pp. 69-103.
- L. Moro, *L'ex complesso domenicano di Bosco Marengo: problemi del suo recupero culturale attraverso le fonti degli ultimi due secoli*, in C. Spantigati, G. Ieni (a cura di), *Pio V e Santa Croce di Bosco...*, pp. 371-390.
- S. Pettenati, *I Corali di Pio V*, in C. Spantigati, G. Ieni (a cura di), *Pio V e Santa Croce di Bosco...*, pp. 171-222.
- G. P. Romagnani, *Storiografia e politica culturale nel Piemonte di Carlo Alberto*, Torino.
- C. Spantigati, G. Ieni (a cura di), *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria e Bosco Marengo, 12 aprile – 26 maggio 1985), Alessandria.
- Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Pisa.
- A. Tetti, *Casa Cavassa: da palazzo signorile a museo*, in *Cent'anni del Museo Civico di Casa Cavassa*, pp. 13-87.

1986

- AA.VV., *Il Museo Civico di Cuneo. Cronache, personaggi, collezioni*, estratto dal «BSSSAA», n. 95, 2° semestre.
- R. Bordone, *La riscoperta di una riscoperta. Vent'anni di storiografia subalpina sul revival neomedievale ottocentesco*, in «BSBS», LXXXIV, pp. 559-568.
- P. Camilla, *Alfonso Maria Riberi: il Museo Civico e la storia di Cuneo*, in AA.VV., *Il Museo Civico di Cuneo...*, pp. 43-57.
- C. Conti, M. Cordero (a cura di), *Vestire la tradizione: bambole etnografiche Lenci nel Museo Civico di Cuneo*, Cuneo.
- M. Cordero, *La sezione etnografica del Museo Civico di Cuneo*, in «Cuneo Provincia Granda», n. 3, agosto.
- Dal territorio al museo*, atti delle giornate di studio (Cuneo 1981), Torino.
- S. Finocchi, M. Venturino Gambari, M. C. Preacco, A. Crosetto, *Le raccolte archeologiche*, in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, pp. 65-84.
- G. Gavinelli, *La collezione ceramica "Mario Guasco" del Museo Civico di Cuneo*, in AA.VV., *Il Museo Civico di Cuneo...*, pp. 89-107.
- G. Ieni, *Il lapidario medievale moderno del Museo Civico di Alessandria*, in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, pp. 85-99.
- S. Pinto, *L'atelier di Migliara*, in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, pp. 139-143.
- S. Pinto, *Le scelte «esterne» di un altro collezionista alessandrino, Lorenzo Castellani. Il paesismo torinese di metà secolo e un adepto alessandrino, Pietro Sassi*, in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, pp. 14-147.

- S. Pinto, *L'Ottocento*, in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, pp. 113-159.
- G. Romano, *I dipinti antichi della Pinacoteca: tra museografia e storia dell'arte*, in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, schede 15 e 16.
- G. Romano, *Per un grande museo locale: occasioni e progetti*, in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, pp. 9-11.
- G. Sommo, *Ceramiche medievali e post-medievali nelle raccolte del Museo Leone di Vercelli*, in «Archeologia Uomo Territorio», n. 5, pp. 53-77.
- C. Spantigati, *Pinacoteca Viecha e Museo storico archeologico: origini e vicende delle istituzioni museali alessandrine*, in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, pp. 13-32.
- C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, Alessandria.
- C. Vernizzi (a cura di), *Quintino Sella tra politica e cultura, 1827-1884*, atti del convegno nazionale di studi (Torino 1984), Torino.
- P. Vivarelli, *Il Novecento*, in C. Spantigati, G. Romano (a cura di), *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, pp. 161-174.

1987

- A. Antinori, *1929: il Museo Etnografico Ferrandi*, in M. L. Tomea Gavazzoli, *Museo Novarese...*, p. 99. Archivio Storico della Città, *Il Palazzo di Città a Torino*, Torino.
- Atti del Convegno di studi nel centenario della morte di Luigi Bruzza 1883-1983*, Vercelli.
- C. Barelli, *Considerazioni in merito alle ricerche di Luigi Bruzza e Giuseppe Colombo sulla Scuola Pittorica Vercellese*, in *Atti del Convegno...*, pp. 65-81.
- G. G. Bellani, *1937: la collezione naturalistica del Museo Faraggiana*, in M. L. Tomea Gavazzoli (a cura di), *Museo Novarese...*, pp. 103-105.
- M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e Istituzioni. Parte I. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, Firenze.
- A. Bogge e M. Sibona, *La vendita dell'asse ecclesiastico in Piemonte dal 1867 al 1916*, Milano.
- M. Ferretti, *Un'idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo*, in R. Grandi (a cura di) *Museo Civico d'Arte Industriale...*, pp. 9-25.
- M. T. Fiorio, M. Garberi, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milano.
- R. Grandi (a cura di) *Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, Bologna.
- L. Levi Momigliano, *Padre Luigi Bruzza e Costanzo Gazzera nell'ambito degli studi per la conoscenza e la tutela del patrimonio storico-artistico del Piemonte*, in *Atti del Convegno...*, pp. 29-63.
- C. Mossetti, *La crescita della coscienza storica della città*, in M. L. Tomea Gavazzoli (a cura di), *Museo Novarese...*, p. 352.
- G. P. Romagnani, *Luigi Bruzza e la cultura piemontese: archeologia, storia, politica*, in *Atti del Convegno...*, pp. 3-27.
- A. Rosso, *Appunti sul carteggio Luigi Bruzza-Camillo Leone*, in *Atti del Convegno...*, pp. 387-396.
- M. Rotili, *La necropoli di Borgovercelli*, in M. L. Tomea Gavazzoli (a cura di), *Museo Novarese...*, pp. 123-141.
- G. C. Sciolla, *Decorazioni e arredi del Palazzo del Comune nel XIX secolo*, in Archivio Storico della Città, *Il Palazzo di Città a Torino*, parte prima, pp. 295-342.
- G. Silengo, *Lettere di Luigi Bruzza*, in *Atti del Convegno...*, pp. 397-402.
- G. Sommo, *Carte Bruzza e corrispondenze degli archivi comunali: fonti per la storia delle raccolte archeologiche vercellesi e per la riconsiderazione dei dati topografici e contestuali relativi ai materiali*, in *Atti del Convegno...*, pp. 403-434.

- M. L. Tomea Gavazzoli, *Il medioevo*, in Eadem (a cura di), *Museo Novarese...*, pp. 187-194.
- M. L. Tomea Gavazzoli, *La collezione Morbio*, in Eadem (a cura di), *Museo Novarese...*, pp. 467-468.
- M. L. Tomea Gavazzoli, *La "Società Archeologica pel Museo Patrio Novarese": 1874-1890*, in Eadem (a cura di), *Museo Novarese...*, p. 430
- M. L. Tomea Gavazzoli (a cura di), *Museo Novarese. Documenti studi progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, Novara.
- M. L. Tomea Gavazzoli, *Origini, natura e vocazione dei musei cittadini*, in Eadem (a cura di), *Museo Novarese...*, pp. 13-22.
- M. C. Uglietti, *La collezione della Biblioteca Civica*, in M. L. Tomea Gavazzoli (a cura di), *Museo Novarese...*, pp. 111-113.
- M. C. Uglietti, *Ricerca, studi e conservazione nell'archeologia locale degli ultimi cento anni*, in M. L. Tomea Gavazzoli (a cura di), *Museo Novarese...*, p. 43
- M. C. Uglietti, *Ricerche e attività archeologiche di Novara nella seconda metà dell'800*, in *Atti del Convegno...*, pp. 111-120.

1988

- AA.VV., *Il Senato italiano nelle tre capitali*, Roma.
- N. Barrella, *Il Museo Filangieri*, Napoli.
- M. P. Borriello, *Il Museo P. A. Garda. Cronaca e dibattito di fine '800*, estratto dal «Bollettino della Società Accademica di Storia ed Arte Canavesana», n.14.
- C. Conti, *Il civico di Cuneo*, in D. Pasinato (a cura di), *Progetto Museo*, pp. 103-108.
- M. Dalai Emiliani, (a cura di), *Federigo Alizeri (Genova 1817-1882) un «conoscitore» in Liguria tra ricerca erudita, promozione artistica e istituzioni civiche*, atti del convegno (Genova 1985), Genova.
- M. di Macco, *I beni artistici della Novalesa nel dibattito per la tutela: le scelte dell'amministrazione centrale e periferica dal 1889 al 1906. Alcune riflessioni sui moderni problemi di restauro*, in *La Novalesa. Ricerche...*, vol. 1, pp. 433-452.
- R. Elze e P. Schiera (a cura di), *Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli dell'Ottocento: il Medioevo*, Bologna-Berlino.
- A. Fittipaldi, *Gaetano Filangieri. Un sistema museale nella Napoli di fine Ottocento e l'Europa*, in N. Barrella, *Il Museo Filangieri*, pp. 7-38.
- I laboratori storici e i Musei dell'Università di Bologna. I luoghi del conoscere*, Bologna.
- La Novalesa. Ricerche, fonti documentarie, restauri*, atti del convegno (10-12 luglio 1981), Novalesa.
- D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino.
- F. Morgantini, *Edoardo Arborio Mella restauratore (1808-1884)*, Milano.
- D. Pasinato (a cura di), *Progetto Museo*, Ivrea.
- I. Porciani, *Il Medioevo nella costruzione dell'Italia unita: la proposta di un mito*, in R. Elze e P. Schiera (a cura di), *Italia e Germania...*, pp. 163-191.
- G. Ratti, R. Maggio Serra, *De Gubernatis Giovanni Battista*, in DBI, Roma, vol. 36, ad vocem.
- G. P. Romagnani, *Il Senato di Torino (1848-1865)*, in AA.VV., *Il Senato italiano nelle tre capitali*, pp. 24-64.
- G. Romanelli, *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Venezia.
- P. Wescher, *Furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino.

1989

- D. Albera, C. Ottaviano, *Un percorso biografico e un itinerario di ricerca: a proposito di Alessandro Roccavilla e dell'esposizione romana del 1911*, Quaderni della ricerca della Regione Piemonte n. 3, Torino.

Dall'abitazione al museo: mobili del Queyras, catalogo della mostra, Cuneo.

A. S. Fava (a cura di), *Museo Civico di Numismatica, Etnografia, Arti Orientali*, Torino.

G. Gaeta Bertelà, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Arti del Medioevo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand 1889-1989*, catalogo della mostra, Firenze.

R. la Guardia, *L'Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano.

S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca (a cura di), *Il Veneto e l'Austria. Vita e Cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra, Milano.

P. Marini, *La formazione dei musei nelle città della terraferma*, in S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca (a cura di), *Il Veneto e l'Austria...*, pp. 300-306.

B. Toscano, *Geografia artistica*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, Torino, ad vocem.

1990

R. Albanese, E. Finocchiaro, M. Pecollo, *G. Vacchetta. Volontà d'arte: il gusto del particolare*, catalogo della mostra, Cuneo.

E. Borsellino (a cura di), *Musei locali. Luoghi e musei*, atti del Convegno (Roma 14, 15, 16 ottobre 1987), Roma.

A. Buzzoni, *Musei industriali e artistico-industriali: realtà nazionale e realtà locale*, in E. Borsellino (a cura di), *Musei locali. Luoghi e musei*, pp. 44-51.

E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Venezia.

A. Corio (a cura di), *L'Istituto di Belle Arti di Vercelli tra '800 e '900*, Vercelli.

U. Gulmini, A. Quazza, *Un "Museo in formazione": per una storia del Museo Civico di Biella*, in G. Romano (a cura di), *Museo del Territorio Biellese...*, pp.15-39.

M. M. Lamberti, *Tra promozione delle arti e collezione esemplare: la Società Promotrice e la Galleria Civica d'arte moderna di Torino*, in E. Borsellino (a cura di), *Musei locali, luoghi e musei*, pp. 52-59.

Le collezioni civiche di tessuti, atti del seminario (Modena 1986), Bologna.

R. Maggio Serra, *La pittura in Piemonte nella seconda metà dell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, pp. 65-86.

R. Maggio Serra, *I sistemi dell'arte nell'Ottocento*, in E. Castelnuovo (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. II, pp. 629-652.

Mina Lorenzo Domenico Francesco, in P. Zoccola (a cura di), *Enciclopedia alessandrina...*, pp. 171-172.

F. Morgantini, *Giuseppe Locarni, professore di architettura e di meccanica*, in A. Corio (a cura di), *L'Istituto di Belle Arti...*, pp. 121-152.

V. Natale, *La scultura a Vercelli e l'Istituto*, in A. Corio (a cura di), *L'Istituto di Belle Arti...*, pp. 91-119.

S. Pettenati, *Le collezioni tessili del Museo Civico di Torino*, in *Le collezioni civiche di tessuti*, pp. 61-65.

G. Romano, *Cultura locale e musei storici del territorio in Piemonte: elementi per una discussione*, in Idem, *Museo del territorio biellese...*, pp. 9-13.

G. Romano, *Musei e società locali in Piemonte*, in E. Borsellino (a cura di), *Musei locali. Luoghi e musei*, pp. 39-43.

G. Romano, *Museo del territorio biellese. Ricerche e proposte I*, Biella.

A. Rosso Gila, *La Società per l'insegnamento gratuito del disegno e l'Istituto di Belle Arti dal 1841 al primo dopoguerra*, in A. Corio (a cura di), *L'Istituto di Belle Arti...*, pp. 15-43.

L. Sassi, *Scuola professionale o accademia? L'esperienza dei corsi di disegno d'ornato*, in A. Corio (a cura di), *L'Istituto di Belle Arti...*, pp. 45-89.

M. L. Tomea Gavazzoli, *Dalla ricerca al progetto per un nuovo "Museo Novarese"*, in E. Borsellino (a cura di), *Musei locali. Luoghi e musei*, pp.81-84.

P. Zoccola (a cura di), *Enciclopedia alessandrina. I Personaggi*, Alessandria.

1991

E. Bairati, *Il Museo d'arte industriale: il museo della città*, in C. Mozzarelli, R. Pavoni, *Milano fin de siècle...*, pp. 47-58.

P. Bellardone, G. Cavatore (a cura di), *Alessandro Rocca Villa e "La Rivista Biellese"*, Biella.

G. Di Cagno, *Arte e storia. Guido Carocci e la tutela del patrimonio artistico in Toscana*, Firenze.

P. Cavanna, *Francesco Negri e la Biblioteca Civica di Casale Monferrato*, in «Archivio Fotografico Toscano Rivista di Storia e Fotografia», anno VII, n. 14, dicembre.

Il Nobile Collegio Caccia e la formazione del ceto dirigente novarese, Novara.

P. G. Longo, A. L. Stoppa (a cura di), *Carlo Francesco Frasconi erudito paleografo storico (Novara 1754-1836)*, atti del convegno (Novara 11 dicembre 1982), Novara.

G. Massola (a cura di), *Il Risorgimento nelle opere del Museo Civico di Casale Monferrato*, catalogo della mostra, Casale Monferrato.

E. Mongiat Babini, *Il Collegio Caccia e alcuni aspetti della cultura novarese fra Settecento e Novecento*, in *Il Nobile Collegio Caccia...*, pp. 9-20.

A. Mottola Molfino, *Il libro dei Musei*, Torino.

Mozzarelli, R. Pavoni, *Milano fin de siècle e il caso Bagatti-Valsecchi: memoria e progetto per la metropoli italiana*, Milano.

A. L. Stoppa, *Carlo Francesco Fasconi "Il Muratori novarese"*, in P. G. Longo, A. L. Stoppa (a cura di), *Carlo Francesco Frasconi...*, pp. 21-118.

1992

A. Audisio, D. Jalla, G. Kannes (a cura di), *I Musei delle Alpi dalle origini agli anni venti*, atti del seminario di ricerca, Torino.

M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e Istituzioni. Parte II. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze.

G. Carpignano, *La cultura alpina e il Museo Civico di Torino*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès, *I Musei delle Alpi dalle origini agli anni venti*, pp. 65-70.

Civico Museo Archeologico e di Scienze Naturali "Federico Eusebio" di Alba. Guida alla visita, collana "Guida ai Musei del Piemonte", s.l.

G. Clemens, *La costruzione di un'identità storica: le società di storia patria*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», n. 88, pp. 77-97.

M. Cometti, *Varallo Museo di storia naturale «Don Pietro Calderini»*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès, *I Musei delle Alpi dalle origini agli anni venti*, pp. 106-109.

M. Cometti, *Varallo Pinacoteca*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès, *I Musei delle Alpi dalle origini agli anni venti*, pp. 110-112.

M. Drago, *Pinerolo Museo Storico*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès, *I Musei delle Alpi dalle origini agli anni venti*, pp. 93-96.

M. Ferretti, *In piazza e in museo. Intorno alla Madonna del Begarelli*, in E. Pagella (a cura di), *Le raccolte d'arte del Museo Civico di Modena*, pp. 11-44.

R. Franchini, *Museo e industria*, in E. Pagella (a cura di), *Le raccolte d'arte del Museo Civico di Modena*, pp. 77-92.

G. Garimondi, *Il Club Alpino Italiano, la scienza, i musei*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannes (a cura di), *I Musei delle Alpi dalle origini agli anni venti*, pp. 21-25.

- R. A. Genovese, *Giuseppe Fiorelli e la tutela dei beni culturali dopo l'Unità d'Italia*, numero monografico di «Restauro», A. XXI, n. 119, gennaio-febbraio-marzo.
- G. Kannes, *Nazionale, regionale, locale. Le istituzioni sorte in area alpina e il dibattito postunitario sull'organizzazione dei musei in Italia*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannes (a cura di), *I Musei delle Alpi dalle origini agli anni venti*, pp. 161-177.
- G. Kannès, *Rimella Museo «Giovanni Battista Filippa»*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès, *I Musei delle Alpi dalle origini agli anni venti*, p. 127.
- A. Lugli, *Museologia*, Milano.
- F. Malaguzzi, *Cultura e Società a Torino – I 116 anni della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, in E. C. Ostellino e P. Bossi (a cura di), *Indici di 116 anni di pubblicazioni*, pp. 9-17.
- E. C. Ostellino e P. Bossi (a cura di), *Indici di 116 anni di pubblicazioni*, Torino.
- E. Pagella (a cura di), *Le raccolte d'arte del Museo Civico di Modena*, Modena.
- G. Pizzigoni, *Verbania Museo del Paesaggio*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannes (a cura di), *I Musei delle Alpi dalle origini agli anni venti*, pp. 139-141.
- A. Quazza, *Biella*, in A. Audisio, D. Jalla, G. Kannès, *I Musei delle Alpi dalle origini agli anni venti*, pp. 113-116.
- Regione Piemonte, *Biblioteche in Piemonte*, Torino.
- B. Taricco, *Il Museo Civico "Giovanni Battista Adriani" di Cherasco*, Cherasco.

1993

- Catalogo delle biblioteche d'Italia. Piemonte*, Milano, 3 voll.
- M. L. Catoni, *Fra «scuola» e «custodia»: la nascita degli organismi di tutela artistica*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 50, pp. 41-52.
- F. de Angelis, *Giuseppe Fiorelli: la «vecchia» antiquaria di fronte allo scavo*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 50, pp. 6-16.
- M. di Macco, R. Maggio Serra, S. Pettenati, *Lo sviluppo della galleria statale e la formazione del «sistema» municipale*, in *Musei d'arte a Torino...*, pp. n. n.
- La Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni. Catalogo generale. Pittura e Scultura*, Novara.
- La Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni. Catalogo generale. Grafica*, Novara.
- R. Maggio Serra, *Antonio Fontanesi e il legato di Giovanni Camerana*, in Eadem (a cura di), *L'Ottocento. Catalogo delle opere esposte*, pp. 195-233.
- R. Maggio Serra (a cura di), *L'Ottocento. Catalogo delle opere esposte*, Torino.
- Musei d'arte a Torino. Le sedi, le collezioni, i processi istituzionali*, ciclo di dibattiti (Galleria Sabauda, gennaio – aprile 1993).
- L. Polverini (a cura di), *Lo studio storico del mondo antico nella cultura italiana dell'Ottocento*, atti degli incontri (Acquasparta, maggio-giugno 1988), Napoli.
- S. Settis, *Da centro a periferia: l'archeologia degli italiani nel secolo XIX*, in L. Polverini (a cura di), *Lo studio storico del mondo antico...*, pp. 299-334.

1994

- M. Baioni, *La "religione della patria". Musei e istituti del culto risorgimentale*, Quinto di Teviso.
- A. Balzola, P. Mantovani (a cura di), *Filippo Scroppe e la Galleria d'Arte Contemporanea di Torre Pellice*, catalogo della mostra (Torre Pellice 6-28 agosto 1994), Torino.
- R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Torino 1902: le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, catalogo della mostra (Torino 1994), Milano.

- V. Castronovo (a cura di), *Storia Illustrata di Torino*, Milano.
- F. Corrado, S. Pinto, *La Galleria Sabauda*, in V. Castronovo (a cura di), *Storia Illustrata di Torino*, pp. 2521-2540.
- A. Crosetto, "Di alcuni oggetti antichi...": il notaio Maggiora Vergano e i vetri della sua collezione, in *Museo Archeologico di Asti...*, pp. 45-61.
- La ex chiesa di San Marco in Vercelli oggi, ieri, 700 anni fa. Studio storico, architettonico e topografico*, Vercelli.
- M. Fessia (a cura di), *La memoria della cultura. Giuseppe Assandria a 150 anni dalla nascita*, atti del convegno (Bene Vagienna 1990), Cuneo.
- G. Kannès, *Accentrimento e iniziative locali: le origini delle collezioni astigiane nel contesto dei musei italiani fra Ottocento e primo Novecento*, in *Museo Archeologico di Asti...*, pp. 15-42.
- M. S. Koyama, F. A. Vitali (a cura di), *Lacche orientali della collezione Garda*, collana "Quaderni del Restauro", n.12, Milano.
- Museo Archeologico di Asti. La collezione dei vetri*, Asti.
- P. Rescigno, *Tra culto della memoria e scienza. Il Museo Archeologico di Fiesole tra Otto e Novecento*, Firenze.
- V. Villani, *Il Museo Archeologico di Asti: cenni di inquadramento storico generale*, in *Museo Archeologico di Asti...*, pp. 9-13.

1995

- S. Baiocco, *Distruzioni e sopravvivenze. le soppressioni napoleoniche e la tutela dei beni artistici ad Asti*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», A. XCIII, fascicolo I, pp.185-218.
- G. Carpi gnano, «Conservar vivo il ricordo». Il dono di opere e cimeli di Massimo d'Azeglio alla Città di Torino, in S. Pettenati, A. Crosetti, G. Carità (a cura di), *Emanuele Tapparelli d'Azeglio...*, pp. 159-168.
- C. Conti, *Un intellettuale tra potere e cultura: Euclide Milano come erudito e uomo d'azione*, in «BSSSAA», n. 112.
- D. Gnemmi, *Giacomo Pollini storico, patriota, benefattore*, Milano.
- G. Kannès, *Das Interieur Prinzip: Casa Cavassa e le ricostruzioni di ambienti in stile nella museografia di fine Ottocento*, in S. Pettenati, A. Crosetti, G. Carità (a cura di), *Emanuele Tapparelli d'Azeglio...*, pp. 86-109.
- G. Mazza, *Le civiche raccolte*, in G. Mazza e C. Spantigati, *Le collezioni del Museo Civico di Casale...*, pp. 31-43.
- G. Mazza e C. Spantigati, *Le collezioni del Museo Civico di Casale. Catalogo delle opere esposte*, Casale Monferrato.
- S. Pettenati, *Emanuele d'Azeglio da collezionista a direttore di museo*, in S. Pettenati, A. Crosetti, G. Carità (a cura di), *Emanuele Tapparelli d'Azeglio...*, pp. 51-64.
- S. Pettenati, A. Crosetti, G. Carità (a cura di), *Emanuele Tapparelli d'Azeglio collezionista, mecenate, filantropo*, atti della giornata di studio (Savigliano, 7 novembre 1992), Torino.
- E. Ragusa, *Il museo di casa Cavassa: restauri e tutela negli anni '80 dell'800*, in S. Pettenati, A. Crosetti, G. Carità (a cura di), *Emanuele Tapparelli d'Azeglio...*, pp.111-120.
- R. Rinaldi (a cura di), *Un inglese nelle valli di Lanzo: dalle note di viaggio di Samuel Butler*, Lanzo Torinese.
- L. Scardino, A. P. Torresi (a cura di), *Neo-estense. Pittura e restauro a Ferrara nel XIX secolo*, Ferrara.
- M. P. Soffiantino, «Una collezione da nessuno tentata». Emanuele d'Azeglio, conoscitore della ceramica italiana del Settecento, in S. Pettenati, A. Crosetti, G. Carità (a cura di), *Emanuele Tapparelli d'Azeglio...*, pp. 169-181.

C. Spantigati, *Casale nel primo Ottocento: considerazioni sulle scelte culturali della città*, in G. Mazza, C. Spantigati, *Le collezioni del Museo Civico di Casale...*, pp. 13-29.

A. P. Torresi, *Appunti per una storia del restauro dei dipinti a Ferrara nel corso dell'Ottocento*, in L. Scardino, A. P. Torresi (a cura di), *Neo-estense...*, pp. 37-66.

1996

P. Astrua, *Pio Agodino e il dibattito sui musei a Torino nel decennio postunitario*, in S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città...*, pp. 47-51.

E. Ballarè, *Raccontare un museo. Ambiti culturali e processi costitutivi della Pinacoteca di Varallo Sesia*, Milano.

S. Barberi, G. Carpignano, *Un castello-museo e un museo-castello: da Issogne al Borgo Medievale*, in S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città...*, pp. 59-61;

N. Barrella, *La tutela dei monumenti nella Napoli post unitaria*, Napoli.

L. Berardi, *Vercelli, Museo Francesco Borgogna*, in G. C. Sciolla (a cura di), *"...quei leggerissimi tocchi di penna o matita..."*, pp. 224-237

E. Castelnovo, *Le molte anime del Museo*, in S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città...*, pp. 45-47.

C. Conti, *Del restauro in generale e dei restauratori (Il Manoscritto 280 della Biblioteca degli Uffizi)*, a cura di A. P. Torresi, Ferrara.

M. di Macco, *Il «Museo Civico d'arte applicata alle industrie in Torino»*, in S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città...*, pp. 51-58.

M. di Macco (a cura di), *Toesca, Venturi, Argan. Storia dell'arte a Torino 1907-1931*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 59.

A. Griseri, *1930. In Palazzo Madama con Vittorio Viale. Attualità di un modello di museo*, in S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città...*, pp. 3-6.

A. Guerrini, G. Mazza (a cura di), *Il polittico Spagnolo. Restauro di un dipinto del secolo XV*, Casale Monferrato.

G. Mazza, *La collezione Vitta*, in A. Guerrini, G. Mazza (a cura di), *Il polittico Spagnolo...*, pp. 25-30.

C. Mossetti, *Doni, depositi e acquisti dal patrimonio regio e dalle residenze reali per il Museo Civico di arte e industria: 1870-1880*, in S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città...*, pp. 121-124.

V. Natale, *Non solo Canavesio. Pittura lungo le Alpi Marittime alla fine del Quattrocento*, in G. Romano (a cura di), *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, pp. 39-109.

S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra (Torino, marzo-settembre 1996), Torino.

S. Pinto, *Un filo a tre capi. I tracciati storici del Museo Civico d'arte antica a Palazzo Madama*, in S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città...*, pp. 207-208.

G. Romano, *Acquisti e doni per un museo, 1970-1995*, in S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città...*, pp. 7-8.

G. Romano, *Pietro Toesca a Torino*, in M. di Macco (a cura di), *Toesca, Venturi, Argan...*, pp. 5-16.

G. Romano (a cura di), *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, Torino.

E. Rossetti Brezzi, *Tra Piemonte e Liguria*, in G. Romano (a cura di), *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, pp. 15-38.

G. C. Sciolla (a cura di), *"...quei leggerissimi tocchi di penna o matita..."*, Sesto San Giovanni.

C. Spantigati, *Le origini del Museo e il dibattito sulla tutela*, in S. Pettenati, G. Romano (a cura di), *Il tesoro della città...*, pp. 33-34.

M. L. Tomea Gavazzoli, *"In regola colle convenienze". Abiti e pizzi fra Otto e Novecento nel Museo Rognoni*, catalogo della mostra, Novara.

E. Villata, *Per Macrino d'Alba*, in G. Romano (a cura di), *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, pp. 211-243.

1997

S. Barberi, *L'ultimo castellano della Valle d'Aosta: Vittorio Avondo e il maniero di Issogne*, in R. Maggio Serra. B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo...*, pp. 137-156.

A. Cambitoglou, M. Harari, *The Italiote red-figured vases in the Museo Camillo Leone at Vercelli*, Roma.

A. L. Cardoza, *Patrizi in un mondo plebeo. La nobiltà piemontese nell'Italia liberale*, Roma (ediz. orig. Cambridge University Press 1997).

C. Conti, *Il Museo Civico di Cuneo. Diciassette anni di rapporti con città e territorio sotto il segno delle difficoltà*, in *Museo della città o città museo...*, pp. 79-80.

V. Curzi, *Restauri nella basilica di Santa Maria di Loreto dopo l'Unità d'Italia*, in O. Rossi Pinelli (a cura di), *Cavalcaselle e il dibattito sul restauro nell'Italia dell'800*, pp. 11-23.

M. di Macco, *Avondo e la cultura della sua generazione: il tempo della rivalutazione dell'arte antica in Piemonte*, in R. Maggio Serra. B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo...*, pp. 49-60.

A. Emiliani, *Premessa*, in A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia...*, pp. 3-6.

M. T. Fiorio (a cura di), *Museo d'Arte Antica del castello Sforzesco. Pinacoteca*, Tomo I, Milano.

A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei «Beni delle corporazioni religiose» 1860-1890*, Roma.

F. Haskell, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino (ed. orig. Yale University Press 1993).

A. Huber, *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milano.

O. Janz, P. Schiera e H. Siegrist, *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento. Italia e Germania a confronto*, Annali dell'Istituto storico italo-germanico, Quaderno 46, Bologna.

G. Kannès, *Vittorio Avondo e il restauro di palazzo Silva a Domodossola*, in R. Maggio Serra. B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo...*, pp. 175-189.

R. Maggio Serra, B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo (1836-1910) dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro*, atti del convegno (Torino 1995), in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», Nuova Serie, vol. IV, Torino.

G. Manieri Elia, *La vicenda del coro assiate: uno scontro metodologico di fine secolo*, in O. Rossi Pinelli (a cura di), *Cavalcaselle e il dibattito sul restauro nell'Italia dell'800*, pp. 39-48.

G. Masoero (a cura di), *Giovanni Piumati: pittore (1850-1915)*, Bra.

Museo della città o città museo. Progetti e prospettive, atti del convegno (Asti, 30 novembre – 1 dicembre 1995), Asti.

V. Natale, *La collezione Giuseppe Masserano*, in «Rivista biellese», n. 1, pp. 24-28.

S. Pettenati, *Vittorio Avondo e le arti applicate all'industria*, in R. Maggio Serra. B. Signorelli (a cura di), *Tra verismo e storicismo...*, pp. 95-105.

I. Porciani, *Identità locale – identità nazionale: la costruzione di una doppia appartenenza*, in O. Janz, P. Schiera e H. Siegrist, *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento...*, pp. 141-184.

O. Rossi Pinelli (a cura di), *Cavalcaselle e il dibattito sul restauro nell'Italia dell'800*, numero monografico di «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 62.

M. C. Uglietti, *Carlo Negroni e il suo tempo*, Novara.

1998

- G. Clemens, *Le Società di Storia Patria e le identità regionali*, in «Meridiana», n.32, pp. 121-151.
- F. Conti, *La sala "Romana" del Museo "C. Leone" di Vercelli*, in «Bollettino storico vercellese», a. XXVII, n. 50, pp. 99-120.
- O. Gaspari, *L'Italia dei municipi: il movimento comunale in età liberale (1879-1906)*, Roma.
- P. Gerbardo, I. Bruno, *Acque e agricoltura. Dalla "Société d'Agriculture" alle bonifiche Calandra*, Torino.
- G. Sommo, *Corrispondenze archeologiche vercellesi*, Vercelli.
- S. Stefani Perrone (a cura di), *La città nel Museo. Dipinti, disegni, sculture dei luoghi e oggetti d'arte a Varallo fra ottocento e novecento*, catalogo della mostra, Varallo.
- C. Vernizzi (a cura di), *Carlo Bossoli. Cronache pittoriche del Risorgimento (1859-1861) nella Collezione di Eugenio di Savoia Principe di Carignano*, Torino.

1999

- F. Benzi, G. Crosa, B. De Stefano, G. Ferrero, G. P. Silicani, B. Vergano, *Museo della Storia della Città*, relazione della commissione consultiva, Asti.
- D. Biancolini, L. Pejrani Baricco, G. Spagnolo Garzoli (a cura di), *Epigrafi a Novara. Il Lapidario della Canonica di Santa Maria*, Torino.
- P. Cavanna, *1890-1902. Documentazione, catalogazione, fotografia artistica in Piemonte*, in T. Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini...*, vol. 1, pp. 49-55.
- P. Clemente, *Vent'anni dopo. Alberto M. Cirese scrittore di musei*, in «La ricerca folklorica», numero 39 dedicato ad "Antropologia museale" (a cura di Mario Turci), aprile, pp. 7-23.
- C. Conti (a cura di), *Civiche collezioni d'arte a Cuneo. Dipinti sculture e grafica dell'ottocento e del novecento*, Cuneo.
- C. De Seta, *Il secolo della borghesia*, Torino.
- L. M. Galli Michero, *Il Museo Borgogna a Vercelli. Guida alle collezioni*, Torino.
- G. Gazzera, R. Magnano, P. Silicani, *Studio di fattibilità per il recupero del Monastero della SS. Annunziata con destinazione Museo della Città e del Territorio*, Asti.
- G. Romano, C. Spantigati (a cura di), *Da Musso a Guala*, catalogo della mostra, Casale Monferrato.
- T. Serena (a cura di), *Pier Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, Pisa, 2 voll..
- M. P. Soffiantino, *Pietro Francesco Guala (Casale Monferrato 1698-Milano 1757)*, in G. Romano, C. Spantigati (a cura di), *Da Musso a Guala*, pp. 162-199.
- M. L. Tomea, D. Tuniz, *Il cuore antico della città. Politiche e strategie per il patrimonio culturale. Il Broletto di Novara centro di rinascita urbana*, Novara.
- M. L. Tomea Gavazzoli, *La fortuna dei "marmi antichi" a Novara fra Otto e Novecento*, in D. Biancolini, L. Pejrani Baricco, G. Spagnolo Garzoli (a cura di), *Epigrafi a Novara...*, pp. 23-28.
- M. L. Vertova, *Sculture dal neoclassicismo al Novecento*, in C. Conti (a cura di), *Civiche collezioni d'arte a Cuneo...*, pp. 155-156.
- E. Tirrito, *Tracce documentarie per la ricostruzione di una vicenda espositiva: la pinacoteca tra Euclide Milano e Adriano Scoffone (1920.1958)*, in C. Conti (a cura di), *Civiche collezioni d'arte a Cuneo...*, pp. 336-338.
- B. Toscano, *Patrimonio artistico e territorio*, in B. Zanardi, *Conservazione, restauro e tutela. 24 dialoghi*, pp.197-217.
- S. Vecchio Lucchini, *Il "progetto" culturale della giunta milanese negli ultimi decenni dell'Ottocento e la nascita del Museo Artistico Municipale*, in «Rassegna di Studi e di Notizie del Castello Sforzesco», pp. 11-33.
- B. Zanardi, *Conservazione, restauro e tutela. 24 dialoghi*, Milano.

2000

- Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, atti del convegno di studi (Napoli, 5-6 novembre 1997), Roma.
- G. Bracco (a cura di), *1859-1864. I progetti di una capitale in trasformazione*, Torino.
- E. Castelnuovo, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno.
- E. Colle, C. Salsi (a cura di), *Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della reggia e contributi alla storia del palazzo*, Milano.
- E. De Filippis, *La scultura al Sacro Monte nel XIX secolo: nuovi interventi, rinnovamenti e restauri* in *Pietro Della Vedova e la scultura valsesiana dell'Ottocento*, pp. 99-120.
- M. Miraglia, M. Ceriana (a cura di), *1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, Milano.
- G. Moro, *I musei della Fondazione Galletti di Domodossola 1875-1982*, Domodossola.
- S. Musella, *Le Società di Storia Patria e la storia locale nell'Ottocento: il caso napoletano*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, pp. 245-252.
- Pietro Della Vedova e la scultura valsesiana dell'Ottocento*, «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n. s., vol. V.
- Pinot Gallizio. *L'uomo, l'artista e la città 1902-1964*, catalogo della mostra (Alba 2000), Milano.
- A. Repetto, F. Massucco, M. Rosci (a cura di), *Lo sguardo indiscreto. Arte del XX secolo dalle collezioni alessandrine*, catalogo della mostra, Milano.
- M. C. Ruggieri Tricoli, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano.
- A. Schiavi, *Palazzo Reale negli anni Venti. Tra dimora storica e museo delle arti decorative*, in E. Colle, C. Salsi (a cura di), *Palazzo Reale di Milano....*, pp. 197-214.
- M. Venturino Gambari, *Giuseppe Gallizio e l'archeologia. La passione delle cose belle, un servizio alla scienza*, in *Pinot Gallizio. L'uomo, l'artista e la città 1902-1964*, pp. 11-14.

2001

- C. Accornero, E. Dellapiana, *Il Regio Museo Industriale di Torino tra cultura tecnica e diffusione del buon gusto*, Torino.
- C. Barelli, G. Cravero (a cura di), *Il Museo Civico di Archeologia Storia Arte di Palazzo Traversa*, Bra.
- P. L. Bassignana, *Lo specchio delle trasformazioni*, in U. Levra (a cura di), *Storia di Torino Einaudi*, vol. 7, pp. 837-865.
- T. Bertilotti, «Una ragionevole compiacenza di appartenere a una gran Nazione». *Insegnamento della storia e valorizzazione dei patrimoni locali nella scuola elementare (1860-1923)*, in «MEFRIM», n. 113 – 2, pp. 789-801.
- C. Ceresa, V. Mosca, D. Siccardi, *Archivio dei Musei Civici di Torino. Inventario 1862-1965*, Torino.
- E. De Fort, *Scuole elementari, professionali e secondarie*, in U. Levra (a cura di), *Storia di Torino Einaudi*, Vol. 7, pp. 643-684.
- P. Dragone (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865*, Torino.
- A. Ferraresi, *Museo industriale e scuola di applicazione per gli ingegneri: alle origini del Politecnico*, in U. Levra (a cura di), *Storia di Torino Einaudi*, Vol. 7, pp. 793-835.
- R. Genta, *La cultura del restauro a Torino nell'opera di Carlo Cussetti*, tesi di laurea in Storia della Critica d'Arte, Università degli studi di Torino, a. a. 2000/2001, rel. Michela di Macco.
- C. Lacchia, A. Schiavi, *Museo Borgogna. Storia e collezioni*, Cologno Monzese.
- L. Levi Momigliano, L. Tos (a cura di), *Eufrosia a Masino. Progetti illuministi e sentimenti romantici*, Torino.
- U. Levra (a cura di), *Storia di Torino Einaudi*, Vol. 7 "Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)",

Torino.

R. Maggio Serra, *La cultura artistica nella seconda metà dell'Ottocento*, in U. Levra (a cura di), *Storia di Torino Einaudi*, Vol. 7, pp. 576-615.

M. C. Maiocchi, *Camillo Boito e l'Esposizione italiana di Belle Arti di Milano del 1872: un laboratorio dell'arte italiana*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 72, Roma, pp. 5-11.

E. Milano, *Un giardino di folklore. Tradizioni, leggende e canti popolari della Provincia di Cuneo*, a cura di Agostino Borra, Rocca de' Baldi.

C. Morigi Govi, G. Sassatelli, D. Vitali, *Scavi archeologici e musei. Bologna tra coscienza civica e identità nazionale*, in «MEFRIM», n. 113-2, Roma, pp. 665-678.

E. Ragusa, A. Rocco, *Le collezioni civiche di Asti*, Asti.

G. Romano (a cura di), *Macrino d'Alba protagonista del Rinascimento piemontese*, catalogo della mostra, Alba.

A. Stanzani, O. Orsi, C. Giudici, *Lo spazio il tempo le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, catalogo della mostra (Bologna, 2001-2002), Cinisello Balsamo.

M. Tomiato, *Collezionismo e committenza privata*, in P. Dragone (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte...*, pp. 87-98.

M. Turlo, *Il pittore Giulio Arienta nel dibattito storico artistico del secondo Ottocento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, relatore Prof.ssa Michela di Macco, anno accademico 2000/2001.

2002

V. Bertone, (a cura di), *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato*, Torino.

G. Bracco (a cura di), *1864-1870. Una trasformazione faticosa e sofferta*, Torino.

G. Careddu, *Antinoe: temi figurativi nei tessuti copti del museo civico d'arte antica di Torino*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n. 53, 2001-2002, pp. 73-79.

G. Cravero (a cura di), *Salve, o sacra rovina. Il Piemonte tra archeologia e riscoperta del classico*, catalogo della mostra, Bra.

P. Dragone (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Torino.

E. Forzinetti, G. Griseri (a cura di), *70 anni per la "Granda". La Società per gli Studi Storici della Provincia di Cuneo dal 1929 al 1999*, II ed., Cuneo.

P. Manchinu, *Giovanni Migliara*, scheda in P. Dragone (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte...*, pp. 345-6.

E. Pagella, *"Uno specialista perfetto". Sull'attività di Vittorio Viale per i musei di Torino*, in B. Signorelli, P. Uscello (a cura di), *Torino 1863-1963...*, pp. 145-160.

A. C. Quatremère de Quincy, *Lettere a Miranda*, con scritti di Edouard Pommier, a cura di Michela Scolaro, Minerva Edizioni e Accademia Clementina, Bologna.

B. Signorelli, P. Uscello (a cura di), *Torino 1863-1963. Architettura, arte, urbanistica*, Torino.

M. Tomiato, *Il collezionismo privato a Torino*, in P. Dragone (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte...*, pp. 293-294.

2003

AA.VV., *Studi e ricerche sulla fotografia nel Biellese*, Bollettino DocBi.

N. Barrella, *"Come capitoli di un libro per la storia della città": la prima serie di "Napoli Nobilissima" tra erudizione, topografia e storia dell'arte*, in G. C. Sciolla (a cura di), *Riviste d'arte...*, pp. 87-99.

- N. Barrella, *La riflessione sul restauro nell'attività delle commissioni provinciali per la conservazione dei monumenti napoletani*, in M. I. Catalano, G. Prisco (a cura di), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli...*, pp. 79-84.
- G. Basile, *Restauratori e restauri in archivio. Profili di restauratori italiani tra XVII e XX secolo*, Lurano.
- M. I. Catalano, G. Prisco (a cura di), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Museo di Capodimonte 14-16 ottobre 1999), Roma (volume speciale di «Bollettino d'Arte»).
- P. Ciambelli, D. Jalla, *Alessandro Roccavilla, ethnographe par hasard*, in «Le Monde alpin et rhodanien», I trimestre (*Fondateurs et acteurs de l'ethnographie alpine*), pp. 169-190.
- R. Coaloa, *Carlo Vidua un romantico atipico*, Casale Monferrato.
- A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano (I ed. 1988).
- M. Dalai Emiliani, *Attualità e futuro dell'insegnamento della storia dell'arte. Una riflessione tra orientamenti metodologici della ricerca e riforme istituzionali*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n.79, pp.87-92.
- P. Dogliani, O. Gaspari, *L'Europa dei comuni. Origini e sviluppo del movimento culturale europeo dalla fine dell'Ottocento al secondo dopoguerra*, Roma.
- O. Gaspari, *L'Associazione nazionale dei comuni italiani dalla nascita alla rifondazione nel secondo dopoguerra*, in P. Dogliani, O. Gaspari, *L'Europa dei comuni...*, pp. 31-62.
- A. Guerrini, G. Mazza (a cura di), *Le collezioni del Museo Civico. La Pinacoteca raddoppia. Catalogo delle nuove opere esposte*, Casale Monferrato.
- D. Jalla, *Il museo contemporaneo: introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Torino.
- C. Lacchia, *Gustavo Frizzoni (1840-1919) e la ricognizione del patrimonio artistico vercellese nel secondo Ottocento*, in «Bollettino Storico Vercellese», n. 60, pp. 29-98.
- F. Lanza (a cura di), *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno, Feltre.
- U. Levra, R. Roccia (a cura di), *Le esposizioni torinesi 1805-1911. Specchio del progresso e macchina del consenso*, Torino.
- A. Lizier, *Ferdinando Gabotto, il "Muratori piemontese"*, in «BSPN», a. XCIV, fasc. 1, pp. 146-151.
- R. Maggio Serra, *L'arte in mostra nella seconda metà dell'Ottocento*, in U. Levra, R. Roccia (a cura di), *Le esposizioni torinesi 1805-1911...*, pp. 297-322.
- L. Mercado (a cura di), *Archeologia a Torino. Dall'età preromana all'Alto Medioevo*, Torino.
- L. Mercado, *Il recupero del passato*, in Eadem (a cura di), *Archeologia a Torino*, pp. 37-83.
- F. Miotti, *Le origini della Società Storica e la figura di Aristide Arzano*, in «Iulia Dertona», s. II, a. LI, n. 2, pp. 55-68.
- M. G. Sarti, *Guglielmo Botti*, in G. Basile, *Restauratori e restauri in archivio...*, vol. 1, pp. 13-25.
- G. C. Sciolla (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea: forme, modelli e funzioni*, Milano.
- G. C. F. Villa, *Una sonora clausura. La Galleria d'Arte Moderna di Torino. Cronaca di un'istituzione*, Cinisello Balsamo.
- G. Zucconi, *Il municipio, nuovo soggetto urbanistico*, in P. Dogliani, O. Gaspari, *L'Europa dei comuni...*, pp. 63-76.

2004

- AA.VV., *Musei del '900. Risorse e progetti di memoria a Torino*, Torino.
- S. Abram, *Il museo storico di Torino*, in AA.VV., *Musei del '900...*, pp. 79-83.
- L. Avataneo, *I «monumenti dei dotti» dai documenti dell'Archivio Storico dell'Università di Torino*, in A. Quazza, G. Romano (a cura di), *Il Palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni*, pp. 143-166.

- S. Baiocco, *Il Palazzo dei Musei di Varallo Sesia: tradizione in rapporto con il territorio*, in F. Lenzi, A. Zifferero (a cura di), *Archeologia del museo...*, pp. 186-198.
- N. Barrella, *La Società Napoletana di Storia Patria e la ricerca di documenti per la "storia, le arti e le industrie" tra il 1876 e il 1892*, in S. La Barbera (a cura di), *Gioacchino di Marzo...*, pp. 87-98.
- M. Bencivenni, *Corrado Ricci e la tutela dei monumenti in Italia*, in A. Emiliani, D. Domini (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, pp. 125-145.
- L. Berardo, *Dal culto di Garibaldi al Circolo XX Settembre: il mito nazionalpopolare fra anticlericalismo, sport e interventismo*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano....*, pp. 13-27.
- M. Berengo, *Cultura e istituzioni nell'Ottocento italiano*, Bologna.
- A. Borra, *L'etnografia nel primo Museo Civico di Cuneo*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano....*, pp. 153-162.
- G. Carità (a cura di), *Pollenzo. Una città romana per una "real villeggiatura" romantica*, Savigliano.
- P. Cavallo (a cura di), *Le ragioni del futuro. Le società di studi storici in Piemonte*, atti del convegno (Pinerolo 2003), Pinerolo.
- S. Cavicchioli, *Famiglia, memoria, mito. I Ferrero della Marmora (1748-1918)*, Torino.
- R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano. Etnografo, erudito, poligrafo, divulgatore*, atti delle giornate di studio (Bra e Cuneo, 22-23 marzo 2003), Cuneo.
- M. Cordero, L. Mano, *Euclide Milano (1920-1937). Nel cantiere del Museo Civico di Cuneo*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano....*, pp. 145-150.
- G. Cravero, *Euclide Milano e l'archeologia pollentina*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano....*, pp. 117-144.
- M. di Macco, *La galleria ottocentesca di uomini illustri nel Palazzo dell'Università di Torino*, in A. Quazza, G. Romano (a cura di), *Il Palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni*, pp. 111-142.
- Dossier Biblioteca Civica*, rapporto di ricerca a cura dell'Associazione Cultura e Sviluppo, Alessandria.
- A. Emiliani, D. Domini (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, atti del convegno (Ravenna 2001), Ravenna.
- E. Forzinetti, *Fra ideologia, storia e comunicazione. La fondazione dei musei civici di Bra e di Cuneo nel quadro dell'azione politica e della "visione della storia" di Euclide Milano*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano....*, pp. 89-108.
- D. Gnetti, G. P. Silicani (a cura di), *Sant'Anastasio dalla cripta al museo*, atti del convegno di studi (Asti 1999), Asti.
- P. Grimaldi, *Le opere e i giorni delle tradizioni popolari piemontesi: il contesto culturale regionale delle ricerche etnografiche di Euclide Milano*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano....*, pp. 75-85.
- G. Griseri, *Carlo Euclide Milano e il mondo della scuola*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano....*, pp. 165-199.
- G. Gullino, *Dalla leggenda alla storia del luogo di Auçabech*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano....*, pp. 51-73.
- S. La Barbera (a cura di), *Gioacchino di Marzo e la critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo 15-17 aprile 2003), Palermo.
- F. Lenzi, A. Zifferero (a cura di), *Archeologia del museo. I caratteri originali del museo e la sua documentazione storica fra conservazione e comunicazione*, atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 5-6 aprile 2002), Bologna.
- L. Levi Momigliano, *All'origine dei Musei universitari*, in A. Quazza e G. Romano (a cura di), *Il palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni*, pp. 91-110.
- A. Lugli, G. Pinna, V. Vercelloni, *Tre idee di museo*, Milano.

- G. Maggi, *L'edizione del Rigestum Communis Albe. Il complesso rapporto con Ferdinando Gabotto*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, pp. 29-41.
- P. Marini, *Trasformazioni novecentesche di Castelveccchio. Dal museo di ambientazione al dopo Scarpa*, in F. Lenzi, A. Zifferero (a cura di), *Archeologia del museo...*, pp. 133-137.
- A. Martini, *Il progetto del nuovo museo in Italia nel Novecento. Dibattito e architettura 1932-1961*, tesi di dottorato in Storia e critica dei beni architettonici e ambientali, Politecnico di Torino, rel. Rosa Tamborrino, XVI ciclo, luglio.
- L. Mercado, *Raccolte antiquarie e testimonianze archeologiche*, in G. Carità (a cura di), *Pollenzo...*, pp. 29-33.
- F. Miotti, *Sulla Pinacoteca. Note storico-genealogiche sulla famiglia di Antonio Maria Viecha, il fondatore della civica galleria*, in «Nuova Alexandria», a. X, n. 1, pp. 17-19.
- F. Panero, *Da Pollenzo a Bra: Euclide Milano e gli studi sulla più antica storia del braidese*, in R. Comba, E. Forzinetti (a cura di), *Euclide Milano...*, pp. 43-48.
- A. A. Piatti, *La Biblioteca Civica di Alessandria: profilo storico*, in *Dossier Biblioteca Civica* (estratto consultato presso l'autore).
- A. Quazza e G. Romano (a cura di), *Il palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni*, Torino.
- M. G. Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento. L'attività di Guglielmo Botti*, Venezia.
- A. M. Visser Travagli, *Il museo civico: attualità di un modello superato*, in F. Lenzi, A. Zifferero (a cura di), *Archeologia del museo...*, pp. 50-58.
- A. Vissio Scarzello, *Euclide Milano e il Museo di Storia e d'Arte di Bra*, Pollenzo.

2005

- S. Abram, *Interventi di restauro sul territorio piemontese a fine Ottocento: Valsesia e Sacro Monte di Varallo*, in C. Piva e I. Sgarbozza (a cura di), *Il corpo dello stile...*, pp. 251-256.
- L. Barroero (a cura di), *Collezionismo, mercato, tutela: la promozione delle arti prima dell'Unità*, numero di «Roma Moderna e Contemporanea», A. XIII, n. 2/3, Roma.
- L. Basso Peressut, *Gustavo Giovannoni. Gli edifici antichi e le esigenze della museografia moderna. 1934*, in Idem, *Il Museo Moderno...*, pp. 79-83.
- L. Basso Peressut, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milano.
- M. Bencivenni, *Politiche di tutela per i beni culturali della Nazione: da Corrado Ricci a Giovanni Spadolini*, in P. Callegari, V. Curzi (a cura di), *Venezia: la tutela per immagini...*, 2005, pp. 39-54.
- J. Bentini, *Il «Museo Lapidario Modenese»: luogo e formazione*, in N. Giordani, G. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Il museo lapidario estense: catalogo generale*, pp. 3-7.
- P. Callegari, V. Curzi (a cura di), *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, catalogo della mostra, Bologna.
- P. Cavanna, (a cura di), *Vittorio Avondo e la fotografia*, Torino.
- B. Ciliento e M. Caldera (a cura di), *Napoleone e il Piemonte. Capolavori ritrovati*, catalogo della mostra (Alba, 29 ottobre 2005 – 27 febbraio 2006), Alba.
- M. B. Failla, *Restauri in Piemonte tra governo francese e Restaurazione*, in C. Piva, I. Sgarbozza (a cura di), *Il Corpo dello Stile...*, pp. 235-242.
- A. Gioli, *La Mostra di Museologia all'XI Triennale di Milano, 1957*, in «Politico. Studi della Scuola di Specializzazione e del Dottorato di Ricerca in Storia delle Arti dell'Università di Pisa», a cura di G. Nudi, A. Pinelli e L. Tomasi Tongiorgi, n. 4, dicembre, pp. 143-159.
- N. Giordani, G. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Il museo lapidario estense: catalogo generale*, Venezia.
- K. Harada, M. S. Koyama, G. Paternolli, *Kinkô. I bronzi orientali della collezione Garda*, Ivrea.

- C. Lacchia, *Lo strappo dei dipinti murali: perdite e recuperi a Vercelli*, in V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Quattrocento*, pp. 33-37.
- M. C. Maiocchi, *Per una Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Italia: argomenti e modelli (1867 - 1872)*, in L. Barroero (a cura di), *Collezionismo, mercato, tutela...*, pp. 401-406.
- M. C. Mazzi, *In viaggio con le muse. Spazi e modelli del museo*, Firenze.
- Ministero per i beni e le attività culturali, Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (a cura di), *Del M.A.I. Storia del Museo artistico industriale di Roma*, Roma.
- V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Quattrocento*, Candelò.
- C. Piva. I. Sgarbozza (a cura di), *Il Corpo dello Stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in onore di Michele Cordaro*, atti del seminario di studi (Roma 2004), Roma.
- C. E. Spantigati, *Dispersioni, conservazione e tutela: qualche considerazione a margine*, in B. Ciliento e M. Caldera, *Napoleone e il Piemonte*, pp. 25-34.
- S. Troilo, *La patria e la memoria. Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milano.

2006

- AA.VV., *Studi e ricerche sulla fotografia nel Biellese*, vol. 2, Bollettino DocBi.
- M. Baioni, *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Torino.
- P. L. Bassignana, *Quintino Sella tecnico, politico, sportivo*, Torino.
- C. Bertolotto (a cura di), *Un Cofanetto del Rinascimento nel Castello di Adelaide di Susa*, catalogo della mostra, Rivoli.
- L. Carli, *La donazione del cofanetto e la formazione del Museo Civico di Susa*, in C. Bertolotto (a cura di), *Un Cofanetto del Rinascimento...*, pp. 53-57.
- P. Cavanna, B. Bergaglio (a cura di), *Francesco Negri fotografo. 1841-1924*, Cinisello Balsamo.
- A. De Marchi, *Il "Lascito Serra" e le collezioni didattiche dell'Istituto Tecnico "Giuseppe Baruffi" di Mondovì*, in M. Venturino Gambari (a cura di), *Archeologia ieri. Archeologia oggi...*, pp. 7-20.
- R. Gaito, *Collezionismo a Biella nell'Ottocento*, in V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. L'Ottocento*, pp. 117-124.
- C. Lacchia, *Orientamenti di gusto nel collezionismo privato a Vercelli: Antonio Borgogna e la formazione delle raccolte d'arte moderna*, in V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. L'Ottocento*, pp. 129-142.
- E. Micheletto, *Documenti per servire alla storia del Museo di Antichità di Torino (1829-1880)*, in «Quaderni della Soprintendenza archeologica del Piemonte», n. 21, Torino, pp. 29-71.
- V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. L'Ottocento*, Candelò.
- M. C. Preacco, *Museo Archeologico di Bene Vagienna Palazzo Lucerna di Rorà*, Torino.
- S. Rebora, *Le arti figurative a Vercelli dopo l'Unità d'Italia*, in V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. L'Ottocento*, pp. 95-112.
- A. Rosso, *"Spander il buon gusto": Società, Scuole, Istituti a Vercelli e a Biella*, in V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. L'Ottocento*, pp. 55-60.
- G. Valz Blin, *Rosazza: l'elevazione di un comune all'insegna dell'eclettismo*, in V. Natale (a cura di), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. L'Ottocento*, pp. 125-128.
- M. Venturino Gambari (a cura di), *Archeologia ieri. Archeologia oggi. La collezione del regio Istituto Tecnico di Mondovì*, catalogo della mostra di Mondovì (ottobre 2006 - giugno 2007), Mondovì.

2007

- AA.VV., *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna.

- P. Astrua, *Guglielmo Pacchioni*, in AA.VV., *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, pp. 434-445.
- M. Albertario, S. Borlandelli (a cura di), *La memoria di Napoleone. Storia e collezionismo nella Novara dell'Ottocento*, Novara.
- G. Baldissone (a cura di), *Camillo Leone. Una vita da museo. Memorie 1876-1901*, Novara.
- R. Balzani, *Collezioni, musei, identità fra XVIII e XIX secolo*, Bologna.
- C. Bertolotto, *Noemi Gabrielli*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, pp. 266-277.
- M. I. Biggi, M. R. Corchia, M. Viale Ferrero (a cura di), *Alessandro Sanquirico: il Rossini della pittura scenica*, Pesaro.
- S. Boron, *Gaetano Ballardini e le ceramiche di Faenza: un progetto «visionario» fra tradizione, collezionismo e industria*, in R. Balzani (a cura di), *Collezioni, musei, identità tra XVIII e XIX secolo*, pp. 139-191.
- V. Castronovo (a cura di), *Monferrato lo scenario del Novecento*, Alessandria 2007.
- A. Crosetto, M. Venturino Gambari, *Cesare di Negro Carpani e la sua collezione archeologica*, in Ildem, *Onde nulla si perda...*, pp. 9-44.
- A. Crosetto, M. Venturino Gambari, *Onde nulla si perda. La collezione archeologica di Cesare Di Negro-Carpani*, Alessandria.
- Edoardo Brizio (1846-1907): un pioniere dell'archeologia nella nuova Italia*, catalogo della mostra, Bra.
- G. L. Ferraris (a cura di), *Fra Chichibio e l'avventura del "Gagliaudo" (1857). Il giornalismo alessandrino di Carlo A-Valle (1815-1873) tra cronaca, satira e polemica politica*, Alessandria, 2 voll.
- M. Gallo, *Camillo Leone: lettere dal Collegio*, in G. Baldissone (a cura di), *Camillo Leone...*, pp. 507-528.
- C. Leone, *Memorie 1876-1901*, in G. Baldissone (a cura di), *Camillo Leone...*, pp. 117-503.
- F. Miotti, *Il contesto socio-culturale che diede vita al Museo Civico di Tortona*, in A. Crosetto, M. Venturino Gambari, *Onde nulla si perda. La collezione archeologica di Cesare Di Negro-Carpani*, Alessandria 2007, pp. 101-110.
- A. Pesce, *Cesare Di Negro-Carpani e il Museo Civico di Alessandria*, in A. Crosetto, M. Venturino Gambari, *Onde nulla si perda...*, pp. 87-100.
- A. Rosso, *Il Museo del notaio Camillo Leone*, in G. Baldissone (a cura di), *Camillo Leone...*, pp. 67-90.
- A. Scotti, *Arte italiana tra Otto e Novecento dal realismo al futurismo*, in V. Castronovo (a cura di), *Monferrato lo scenario del Novecento*, pp. 36-55.
- C. E. Spantigati, *Alessandro Baudi di Vesme*, in AA.VV., *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, pp. 68-73.
- C. E. Spantigati, *La nascita dei musei civici*, in V. Castronovo (a cura di), *Monferrato lo scenario del Novecento*, pp. 22-35.
- C. E. Spantigati, *Tra committenza pubblica e pubbliche collezioni*, in V. Castronovo (a cura di), *Monferrato lo scenario del Novecento*, pp. 64-77.

2008

- S. Abram, *Dal territorio alla mostra. Valle di Susa arte e storia dall'XI al XVIII secolo*, in E. Castelnuovo, A. Monciatti (a cura di), *Medioevo/Medioevi...*, pp. 365-379.
- L. Arrigoni, *Corrado Ricci e la nuova Pinacoteca di Brera*, in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello...*, pp. 198-209.
- R. Balzani, *Dalla memoria alla tutela: percorsi nel "paesaggio italiano" fra Ottocento e Novecento*, in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello...*, pp. 310-323.

- P. Barisone, *Tutela e interessi archeologico-antiquari fra Otto e Novecento ad Alessandria nelle carte d'archivio di Lorenzo Bordes*, in «RSAA», a. CXVII, n. 1, pp. 139-168.
- J. Bentini (a cura di), *Faïence. Cento anni del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, Torino.
- G. L. Bovenzi e C. Maritano (a cura di), *Tessuti, ricami, merletti. Opere scelte*, Torino.
- E. Castelnuovo, A. Monciatti (a cura di), *Medioevo/Medioevi. Un secolo d'esposizioni d'arte medievale*, Pisa.
- V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità d'Italia*, vol. I, Alessandria.
- M. Dalai Emiliani, *"Faut-il brûler le Louvre?"*. Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane, in Eadem, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia...*, pp. 13-50.
- M. Dalai Emiliani, *Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la Storia dell'arte nell'Italia unita*, in M. D'Onofrio (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, pp. 25-30.
- M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia.
- E. De Filippis, *Il Museo del sacro Monte. Il sogno dell'ultimo pittore-restauratore*, in P. G. Longo, P. Mazzone (a cura di), *Imago Fidei...*, pp. 161-172.
- M. di Macco, *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)*, in M. D'Onofrio (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, pp. 219-230.
- M. D'Onofrio (a cura di), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma 25-28 ottobre 2006), Modena.
- A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, catalogo della mostra di Ravenna, Milano.
- F. M. Gambari, *Nascita e crisi degli studi preistorici in Piemonte: relazioni e vicende dei primi paleontologi da B. Gastaldi al trasferimento di P. Barocelli (1933)*, in *La nascita della Paleontologia in Italia*, pp. 79-90.
- F. Grana, *La civica amministrazione alessandrina a sostegno degli artisti locali: notizie di alcuni pensionati artistici da Francesco Mensi a Giovanni Battista Rossi*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità d'Italia*, pp. 52-59.
- Il nuovo museo della battaglia di Marengo*, Alessandria.
- La nascita della Paleontologia in Italia*, atti del convegno, Bordighera.
- P. G. Longo, P. Mazzone (a cura di), *Imago Fidei. Il Sacro Monte di Varallo tra XV e XVII secolo*, catalogo della mostra (Varallo 13 giugno – 3 agosto 2008), s.l.
- P. Manchinu, *L'Armeria Reale da Umberto I a Vittorio Emanuele III*, in P. Venturoli (a cura di), *L'Armeria Reale nella Galleria Beaumont*, pp. 235-240.
- A. Manodori Sagredo, *Venezia nelle fotografie di Carlo Naya della Biblioteca Vallicelliana*, catalogo della mostra, Venezia.
- C. Maritano, *Gotico e Rinascimento in Piemonte (1938-1939)*, in E. Castelnuovo, A. Monciatti (a cura di), *Medioevo/Medioevi...*, pp. 187-212.
- C. Maritano, *Le ceramiche di Palazzo Madama. Guida alla collezione*, Torino (Maritano 2008b).
- C. Maritano, *Per una "storia del lavoro": la collezione di tessuti*, in G. L. Bovenzi e C. Maritano (a cura di), *Tessuti, ricami, merletti. Opere scelte*, pp. 7-10 (Maritano 2008 a).
- E. Pagella, *Il Palazzo Madama. Museo Civico d'Arte Antica*, collana «I grandi musei del Piemonte», Torino.
- E. Pagella, *Il Museo Civico di Torino. Le collezioni, gli uomini, le idee*, in Eadem, *Il Palazzo Madama...*, pp. 4-24.
- M. Tomiato, *Aspetti del mecenatismo pubblico ad Alessandria nel secondo quarto dell'Ottocento: il caso di Carlo Canigia*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità d'Italia*, pp. 59-62.

- M. Tomiato, *Villa Delavo: la rivisitazione del mito napoleonico nella prima età risorgimentale*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità*, pp. 70-75.
- E. Vannozzi, *Una traccia inedita per l'affermazione artistica di Francesco Mensi: i disegni della Pinacoteca civica di Alessandria*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità d'Italia*, pp. 62-70.
- P. Venturoli (a cura di), *L'Armeria Reale nella Galleria Beaumont*, Torino.
- A. Vissio Scarzello, *Euclide Milano. La storia e l'etnografia piemontesi viste con gli occhi di un filologo*, in «Studi piemontesi», vol. XXXVII, fasc. 2, dicembre, pp. 471-482.

2009

- S. Abram, *Promozione delle arti e ritratto di una classe borghese: la donazione Viecha e la nascita della Pinacoteca Civica di Alessandria*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità*, vol. II, pp. 59-66.
- P. Astrua, C. E. Spantigati, *La Galleria Sabauda*, in C. E. Spantigati (a cura di), *De Van Dyck à Bellotto...*, Torino 2009, pp. 21-28.
- S. Baiocco (a cura di), *Defendente Ferrari a Palazzo Madama. Studi e restauri per il centenario della donazione Fontana*, Torino 2009.
- A. Bacchetta, S. Carrea, *Giovanni Francesco Capurro*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 331-332
- V. Bertone (a cura di), *Fogli scelti dal Gabinetto disegni e stampe della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Disegni e acquerelli del XIX secolo*, Torino.
- V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità*, vol. II, Alessandria.
- P. Civalieri, *Memorie storiche di Alessandria. Parte III 1829-1836*, a cura di R. Livraghi, G. Ivaldi, G. M. Panizza, Alessandria.
- A. Crosetto, M. Lucchino, M. Venturino Gambari, *Alexander Wolf*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 335-340.
- A. Crosetto, M. Venturino Gambari, *Cesare Di Negro-Carpani*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 341-346
- A. De Marchi, *Don Carlo Bruno*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 395-396.
- S. Einaudi (a cura di), *Egitto nascosto: collezioni e collezionisti dai musei piemontesi*, catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo 2009), Cinisello Balsamo.
- M. Ferretti, *Un archivio di cognizioni visive*, in Idem (a cura di), «*Emporium*». *Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, pp. VII-XXXVIII.
- M. Ferretti, (a cura di), «*Emporium*». *Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa.
- F. M. Gambari, *"La terra dell'armi". Angelo Angelucci e la collezione d'armi antiche in Piemonte*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 229-240.
- F. M. Gambari, M. Venturino Gambari, *Musei per educare alla scienza. Il collezionismo didattico*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 43-60.
- G. B. Garbarino, *Luca Probo Blesi*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 357-360.
- L. Mano, *Collezionisti d'ossa. I gabinetti di storia naturale e le raccolte paleontologiche nelle scuole del cuneese*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 157-164.
- M. Marchegiani, *Ernesto Maggiore Vergano*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 379-380

- V. Marchis (a cura di), *Disegnare Progettare Costruire. 150 anni di arte e scienza nelle collezioni del Politecnico di Torino*, Torino.
- S. Marson, *Su alcuni musei d'arte moderna in Italia riaperti e rinnovati*, in M. C. Mazzi, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, pp. 157-184.
- M. C. Mazzi, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Firenze.
- G. Mennella, *"Un semplice catalogo di cose antiche". Il collezionismo libarnese di Costantino Ferrari*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 105-118.
- E. Micheletto, *Collezionismo dinastico a Torino nell'Ottocento. Le raccolte sabaude di archeologia e il Regio Museo di Antichità*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 83-104.
- E. Pagella, *Le collezioni d'arte del Regio Museo Industriale Italiano di Torino. Prime ricognizioni per un patrimonio perduto*, in V. Marchis (a cura di), *Disegnare Progettare Costruire...*, pp. 115-127.
- A. M. Pastorino, *Santo Varni*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 323-324.
- S. Ratto, *Carlo Francesco Frasconi (1754-1836)*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 301-304.
- M. C. Preacco, *L'attività di Giuseppe Assandria e di Giovanni Vacchetta e la nascita del Museo Archeologico di Augusta Bagiennorum*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 273-280.
- G. P. Romagnani, *Eruditi, storici e collezionisti in Piemonte fra sette e ottocento*, in M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di) *Colligate fragmenta...*, pp. 15-30.
- C. E. Spantigati (a cura di), *De Van Dyck à Bellotto. Splendeurs à la cour de Savoie*, catalogo della mostra (Bruxelles 20 febbraio-24 maggio 2009), Torino.
- M. Tomiato, *I primi incrementi della Pinacoteca Civica: la donazione Castellani*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità*, vol. II, pp. 66-69.
- M. Tomiato, *Fra impegno civico e amore per le arti belle: la Riunione Artistico-Letteraria alessandrina*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità*, vol. II, pp. 54-58.
- E. Vannozzi, *La pittura a soggetto religioso: prime indagini su Francesco Mensi dalla formazione agli anni sessanta*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità*, vol. II, pp. 75-79.
- M. Venturino Gambari, D. Gandolfi (a cura di), *Colligate fragmenta. Aspetti e tendenze del collezionismo archeologico ottocentesco in Piemonte*, atti del convegno (Tortona, Palazzo Guidobono, 19-20 gennaio 2007), Bordighera.
- A. Zussini, *Piero Giacosa, scienziato umanista (1853-1928)*, in «Studi Piemontesi», vol. XXXVIII, Giugno, fasc. 1.

2010

- AA.VV., *La chiesa di San Marco in Vercelli*, Vercelli.
- S. Abram, *Antichità, arte e storia: la crescita dei musei alessandrini sotto il segno dell'Unità*, in V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità*, vol. III, pp. 52-56.
- V. Castronovo (a cura di), *Alessandria dal Risorgimento all'Unità*, vol. III, Alessandria.
- A. Mottola Molino, *Viaggio nei musei della Sicilia. Guida ai luoghi*, Kalós, Palermo 2010.

in corso di stampa

- S. Abram, *Il museo di storia della città*, in AA.VV., *Il Museo storico. Il lessico, le funzioni, il territorio*, atti del convegno di studi a cura del Museo Storico Italiano della Guerra, Museo Storico in Trento e ICOM Italia (Rovereto – Trento, 22-23 giugno 2007).
- S. Abram (a cura di), *I direttori del museo civico di Torino fino al 1930*, atti del seminario di studi (Torino 2008).

F. Ferro, *La direzione di Vittorio Avondo*, in S. Abram (a cura di), *I direttori del museo civico di Torino fino al 1930*.

F. Ghisi, *Pio Agodino*, in S. Abram (a cura di), *I direttori del museo civico di Torino fino al 1930*.

F. Grana, *La direzione separata dei musei civici dal 1913 al 1921: l'esperienza di Enrico Thovez e Giovanni Vacchetta*, in S. Abram (a cura di), *I direttori del museo civico di Torino fino al 1930*.

C. Maritano, *La direzione di Emanuele Tapparelli d'Azeglio*, in S. Abram (a cura di), *I direttori del museo civico di Torino fino al 1930*.

A. Piatti, *Bartolomeo Gastaldi*, in S. Abram (a cura di), *I direttori del museo civico di Torino fino al 1930*.

D. Zanardo, *I musei Civici negli anni Venti. La direzione di Lorenzo Rovere*, in S. Abram (a cura di), *I direttori del museo civico di Torino fino al 1930*.

risorse on-line

S. Rinaudo, *Note e informazioni sulla Biblioteca Civica di Mondovì*, in http://62.110.124.170/mondovi/01_COMUNE/09Cart_Bibliot/storia.htm.

D. D'Urso, *Rapporti istituzionali tra prefetti e sottoprefetti nell'Italia liberale*, in <http://www.prefettura.it/FILES/AllegatiPag/1225/rapportiprefettisottoprefettiitalialib.doc>.

<http://www.antichefamiglie.net/testamento3aprile1900.htm>.